





LES GRANDS SCULPTEURS FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE

EDME
BOUCHARDON

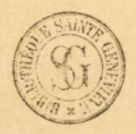
PAR

ALPHONSE ROSEROT



PARIS
LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
ÉMILE LÉVY, ÉDITEUR
13, Rue Lafayette

1910



EDME

BOUCHARDON



Edme BOUCHARDON, par lui-même.
(Musée du Louvre.)

LES GRANDS SCULPTEURS FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE

EDME
BOUCHARDON

PAR

ALPHONSE ROSEROT



PARIS
LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
ÉMILE LÉVY, ÉDITEUR
13, Rue Lafayette

—

1910



AVANT-PROPOS

L'artiste qui fait l'objet de cette étude a joui, dès son vivant, d'une réputation considérable. Il avait été chargé de l'exécution d'un des monuments les plus célèbres et les plus en vue qui aient orné Paris au XVIIIe siècle, la statue équestre du roi Louis XV, sur la place du même nom, aujourd'hui place de la Concorde ; cette œuvre a disparu dans la tourmente révolutionnaire. Plusieurs autres de ses sculptures ont aussi été détruites ; quelques-unes, un certain nombre de bustes par exemple, existent peut-être encore, mais sont égarées ou se dissimulent sous de fausses attributions. Quoi qu'il en soit, trois groupes du bassin de Neptune, à Versailles, la Fontaine de la rue de Grenelle, à Paris, et la statue de l'Amour, au Musée du Louvre, qui sont les principales de ses œuvres subsistantes, donnent encore une haute idée de sa valeur ; elles suffisent à le placer tout à fait au premier rang parmi les sculpteurs du XVIIIe siècle, à justifier les éloges enthousiastes que lui ont décernés ses contemporains, à expliquer son rôle capital dans l'évolution de l'art français, à légitimer enfin l'étude qui lui est consacrée ici.

La vie de Bouchardon a déjà donné lieu à trois publications spéciales. La plus ancienne, sans nom d'auteur, est du comte de Caylus. C'est un petit in-8, intitulé : *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du Roi. A Paris. M. DCC. LXII.* Cette biographie émane d'un contemporain qui était très lié avec l'artiste. Les sculptures faites à Paris y sont énumérées dans l'ordre de leur

exécution, quoique sans indication de date ; les renseignements relatifs aux sculptures antérieures, c'est-à-dire celles faites à Rome, sont très incomplets et donnés sans ordre : Caylus n'avait fait la connaissance de Bouchardon qu'après son retour d'Italie.

A titre de renseignements contemporains, et sans qu'on y trouve du reste une véritable monographie, on peut mentionner à côté de l'ouvrage de Caylus les notes laissées par Mariette et par Charles-Nicolas Cochin, publiées seulement de nos jours : celles de Cochin sont particulièrement importantes.

La seconde biographie, donnée en 1837 par Émile Jolibois, est un résumé de l'ouvrage de Caylus, avec quelques indications nouvelles.

Enfin, J. Carnandet a publié, en 1855, une notice accompagnée de lettres inédites du statuaire : la partie biographique a été copiée, mot pour mot, tantôt dans Caylus, tantôt dans Jolibois ; il n'y a de nouveau que les lettres.

Outre divers imprimés, dont on trouvera la liste à la fin du présent ouvrage, j'ai utilisé plusieurs sources manuscrites, notamment le fonds de la Direction générale des Bâtiments du Roi, aux archives Nationales, et les papiers mêmes de l'artiste, conservés chez ses descendants[1] à Chaumont-en-Bassigny et dans les environs.

J'ai essayé de tracer, à l'aide de ces différents documents, un tableau d'ensemble de la vie et de l'œuvre de Bouchardon : l'histoire de plusieurs monuments ayant déjà été traité par moi avec toute l'ampleur voulue, soit dans la collection des *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, soit dans celles de la *Gazette des Beaux-Arts* et de la *Chronique des Arts*, j'ai cru devoir éliminer ici un certain nombre de détails d'intérêt secondaire : ils auraient surchargé plus que de raison cette monographie, où je me suis efforcé avant tout de faire ressortir l'activité du sculpteur et le caractère de son talent

1. Familles Voillemier, Laillaut et Pesme.

⁂

Cette activité ne s'est pas dépensée en un nombre d'œuvres considérable. Elle s'est concentrée pour ainsi dire dans quelques travaux d'importance, pour lesquels la renommée et l'autorité précoces de Bouchardon le firent désigner; il apporta à ces travaux la conscience la plus méticuleuse et l'étude la plus réfléchie, tant pour leur préparation que pour leur exécution. Bouchardon en effet fut par-dessus tout un grand laborieux : respectueux admirateur des modèles que lui offraient les antiques et les grands italiens de la Renaissance, ceux même du XVIIe siècle, observateur scrupuleux de la nature, il forma son génie par une préparation patiente et une étude acharnée. Chacune des œuvres qu'il a entreprises, même dans un âge avancé, a été l'objet de mûres réflexions et d'études préliminaires en nombre infini. Nul n'a été moins improvisateur. Nul n'a moins laissé au hasard dans la composition ou dans la facture.

Issu d'un milieu provincial et patriarcal, formé de bonne heure aux probes disciplines du métier de sculpteur, Edme Bouchardon semble avoir joui d'un tempérament robuste, un peu lourd, qui le prédisposait à ce labeur acharné dont tout concourt du reste à nous donner la preuve indiscutable: les témoignages des contemporains, que nous avons pu recueillir en abondance, les propres confidences de l'artiste, que sa correspondance nous révèle, ses œuvres même, qui sentent le travail jusqu'à en être parfois un peu refroidies, enfin la masse énorme de ses études dessinées, dont un grand nombre se trouvent dans les collections du Louvre, héritières de presque tous ses «cartons».

Non seulement en effet Bouchardon, ce qui est assez rare chez les sculpteurs, fut un dessinateur habile et exerça son crayon dans des genres très divers; non seulement il a donné mainte composition originale pour l'illustration, reliefs, statues, fontaines, et notamment pour le frontispice de certains livres; non

seulement il a livré aux graveurs mainte invention décorative qu'il aurait pu réaliser plastiquement; mais, avant de dresser une figure en sculpteur, il se plaçait en face du modèle, et au lieu d'en prendre de simples croquis d'étude ou de mise en place il le reproduisait successivement sous tous ses aspects, en des dessins serrés et consciencieux comme des académies, d'un trait appuyé et robuste qui n'a rien de commun avec la facture légère, spirituelle et superficielle de tant de dessinateurs de son temps.

Cette conscience d'artiste, cette solidité de génie fait de travail et d'observation n'est pas du reste simplement remarquable en elle-même, et ce n'est pas uniquement comme un cas curieux et exceptionnel qu'il importe de l'analyser: elle explique le rôle historique de Bouchardon. Celui-ci arrivait à un moment où l'on commençait à se fatiguer des improvisateurs et des décorateurs, de la grâce superficielle et du maniérisme brillant. En sculpture, les Adam et les Slodtz, J.-B. Lemoyne lui-même allaient être fortement battus en brèche par les amateurs et les critiques de la nouvelle génération, les Caylus, les Cochin, les Mariette. Bouchardon au contraire allait être l'homme de la réaction antique et naturaliste. La solidité de ses études académiques, la simplicité de son goût, la sûreté de sa vision réaliste le désignaient naturellement pour ce rôle, mais il ne se borna pas à suivre le courant général des idées qui entraînait le goût français dans ce sens, vers le milieu du XVIIIe siècle: sa forte personnalité et ses tendances si nettement affirmées, tout en le mettant lui-même en relief et en facilitant sa fortune, contribuèrent sans nul doute à diriger plus rapidement et plus sûrement l'évolution du goût contemporain vers la vérité et la nature en même temps que vers la pureté antique.

CHAPITRE I

PREMIÈRE ÉDUCATION DE BOUCHARDON

CHAUMONT ET PARIS

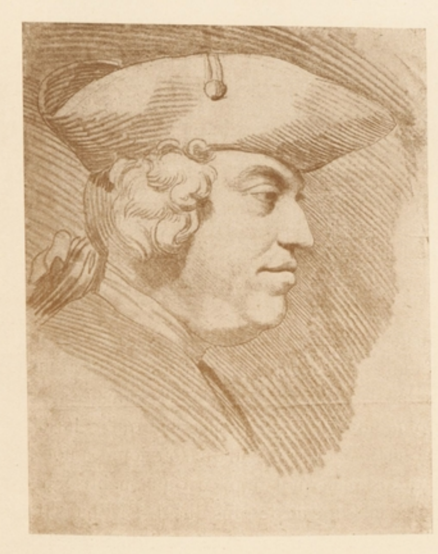
1698-1723

I. La Famille de Bouchardon. Son père, Jean-Baptiste Bouchardon, architecte et sculpteur.

II. Travaux exécutés par Edme Bouchardon en collaboration avec son père : le bas-relief de Saint-Étienne de Dijon, 1719-1720.

III. Bouchardon a Paris, élève de Guillaume Coustou, 1722. Grand prix de sculpture, 1723.

I



Edme Bouchardon par lui-même.
(Musée du Louvre.)

Le nom de Bouchardon a été porté successivement ou simultanément par plusieurs artistes : le plus célèbre est le sculpteur du roi Louis XV, l'auteur de la *Fontaine de la rue de Grenelle* et de la statue de l'*Amour*. On connaît aussi de ce Bouchardon-là un nombre considérable de dessins, dont on trouve des spécimens dans beaucoup de musées et de collections. Cet artiste qui s'appelait *Edme* Bouchardon, est celui dont il est question dans toutes les biographies générales et dont nous nous occuperons également, ici, à peu près exclusivement. Mais il y eut deux autres sculpteurs du même

nom, qui lui tenaient de fort près : son père, *Jean-Baptiste*, et son frère cadet, *Jacques*.

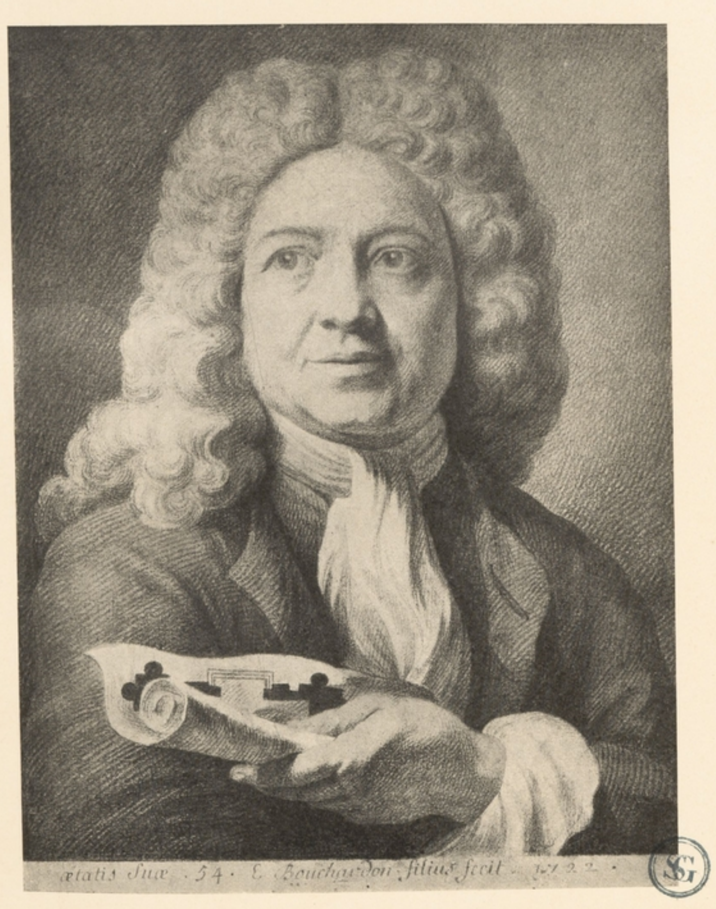
Je laisserai de côté, ici, Jacques Bouchardon, le plus jeune des trois artistes, né en 1711, qui devint sculpteur du roi de Suède : sa vie et ses œuvres sont peu connues et il y a lieu de lui réserver une étude spéciale, comportant des développements qui ne seraient pas de mise ici. On trouvera cependant son portrait reproduit un peu plus loin, d'après un dessin qui est conservé chez les héritiers des Bouchardons et que je crois de la main du frère aîné. Jacques Bouchardon y est représenté jouant du violon, très jeune encore, âgé d'une vingtaine d'années (ce qui reporterait l'exécution du portrait vers l'époque où son frère revint de Rome). Ce dessin nous offre comme une sorte de tableau d'intérieur d'un joli sentiment d'intimité (Pl. III).

Quant à J.-B. Bouchardon, le père d'Edme et de Jacques, j'ai déjà, ailleurs, retracé sa vie et fait l'exposé de son œuvre [1], mais il est indispensable d'en esquisser ici la physionomie, puisqu'il fut le premier maître du grand sculpteur que nous allons à loisir étudier tout à l'heure.

La figure de Bouchardon père se trouve également représentée dans l'illustration du présent ouvrage, par un intéressant dessin, signé et daté, de son fils aîné. Jean-Baptiste Bouchardon nous y apparaît coiffé d'une grande perruque, de celles qui étaient en usage à la fin du règne de Louis XIV ; sa physionomie, franche et douce, respire la loyauté et la bonté ; elle est bien conforme au beau caractère qui se révèle dans sa correspondance, dont nous n'avons malheureusement que de rares échantillons (Pl. II).

Il tient à la main un rouleau de papier entr'ouvert, qui laisse apercevoir un plan, et l'on pourrait en déduire que cet artiste devait être plutôt architecte que sculpteur, ce qui serait le contraire de la vérité. Mais le titre d'architecte était sans doute plus honorablement considéré que celui de sculpteur, à Chaumont tout au moins : c'est le seul qui soit donné à notre personnage dans son acte de décès, bien qu'il ait été certainement sculpteur en même temps qu'architecte. On sait de plus que J.-B. Bouchardon était « architecte de la ville ». Il est vrai que cette fonction consistait simplement à dresser des devis de travaux d'entretien, de réparation des

1. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1894. (Tiré à part.)



Jean-Baptiste BOUCHARDON, par son fils Edme (1722).
(Appartient à M. Voillemier.)

maisons et des remparts de la ville, de pavage des rues, etc. ; à recevoir les travaux des ouvriers et à régler leurs mémoires. Mais l'architecte de la ville n'en était pas moins un personnage, et à ce titre il recevait chaque année un pain de sucre pour étrennes.

Comme architecte particulier, il ne semble pas que Bouchardon père ait fait beaucoup de constructions offrant quelque caractère artistique ; dans ce genre, je ne pourrais mentionner avec certitude que le porche de l'église abbatiale de Notre-Dame, à Châtillon-sur-Seine (1708), la porte d'entrée de l'abbaye du Val-des-Écoliers (1713) et une «loge en portique», sorte de serre, du château de Chamarandes, près de Chaumont (1736).

Jean-Baptiste Bouchardon était né le 16 mai 1667, à Saint-Didier-en-Velay[1], où son père, Antoine Bouchardon, était marchand. Je ne sais ce qu'il devint ni ce qu'il fit jusqu'en 1692 : à cette date, il avait vingt-cinq ans et se trouvait à Chaumont-en-Bassigny, où il se fixa définitivement par son mariage avec Anne Cheré. Sa femme était fille d'un maître cordonnier qui jouissait d'une certaine aisance, car il avait pignon sur rue. Sa maison existe encore, et c'est dans cette même demeure que vint au monde, le 29 mai 1698, le futur sculpteur du roi, Edme; là aussi naquirent quinze autres enfants, de 1694 à 1720. Quoique plusieurs soient morts jeunes, la charge d'une si nombreuse lignée fut pendant longtemps une cause de gêne pour la famille.

J.-B. Bouchardon dirigeait un véritable atelier où travaillaient deux ou trois compagnons; une fille du maître-sculpteur, Jacquette, l'aînée de ses seize enfants, était spécialement chargée de la dorure des nombreux retables d'églises (généralement en bois) que dessinait et sculptait son père.

Sans entrer ici dans le détail des travaux de cet atelier, il suffira de dire que, parmi les œuvres qui en sont sorties, les plus importantes sont : le banc-d'œuvre et la chaire à prêcher de l'église Saint-Jean-Baptiste, à Chaumont (1700-1701), en bois de chêne, non dorés; un très grand retable en pierre dorée, qui occupait tout le fond de la chapelle des Ursulines de la même ville (1712), retable dont les principales parties sont maintenant dispersées et partagées entre le Musée, l'église Saint-Jean et la chapelle du Lycée.

Il faut signaler aussi, parce qu'elles sont en ronde bosse et en pierre,

1. Aujourd'hui Saint-Didier-la-Seauve (Haute-Loire).

deux statues, saint Joseph et saint Augustin (1718-1719), à l'église Saint-Bénigne de Dijon, qui proviennent de la chapelle des Ursulines de la même ville et mesurent 1m80 de haut; comme on le verra plus loin, ce ne sont pas les seules sculptures que Bouchardon ait exécutées à Dijon.

Cet artiste a surtout sculpté pour les églises, mais il a aussi traité des sujets profanes, certainement en moins grand nombre, notamment pour le parc du château de Loulans (Haute-Saône), de 1732 à 1737, quatre statues : Apollon et Diane, Flore et Bacchus, et quatre bustes : Mars, Pallas, Hercule et Déjanire. Le tout était en pierre : il n'en reste plus rien aujourd'hui.

Les sculptures en bois exécutées par J.-B. Bouchardon sont incontestablement les meilleures. Dans la chaire et le banc d'œuvre de Chaumont, les guirlandes, les petits amours, en général tout ce qui constitue la partie purement décorative, sont traités habilement et avec grâce, tandis que les bas-reliefs (baptême de saint Jean, au banc d'œuvre ; femmes assises, symbolisant les trois Vertus théologales, à la chaire), présentent une certaine sécheresse et une grande banalité. Il en est de même pour les statuettes qui entrent dans la composition d'un grand nombre de retables, comme celui de l'autel de l'Hôpital de Chaumont : ces figures, de petites proportions, sont d'assez bon style mais légèrement maniérées.

Parmi les sculptures en pierre, le haut-relief, de très grandes dimensions, qui représente l'Assomption, à la chapelle du Lycée de Chaumont, a été entièrement redoré dans les temps modernes, ce qui en rend la vue assez fatigante. Légèrement renversée en arrière, les bras étendus dans une attitude assez naturelle, la Vierge y apparaît enlevée sur des nuages parsemés de petits anges, aussi gracieux que ceux du banc d'œuvre de l'église Saint-Jean.

Deux statues, également en pierre entièrement dorée, un saint Augustin et une sainte Ursule, aujourd'hui à l'église Saint-Jean, proviennent du même ensemble décoratif que le bas-relief du Lycée; celle de sainte Ursule est la meilleure : la draperie en est sobre, la pose naturelle et pleine de noblesse, tandis que la figure de saint Augustin a une attitude mouvementée et qui manque de dignité; son corps est, sans raison plausible, légèrement rejeté en arrière et sa crosse tenue avec négligence : un grand vent semble agiter sa barbe et ses vêtements.

A l'église Saint-Bénigne de Dijon, les statues de saint Joseph et de saint



Jacques BOUCHARDON, par son frère Edme.
(Appartient à Madame Laillaut.)

Augustin témoignent d'une certaine facilité de praticien, mais manquent plus ou moins de naturel : saint Joseph, qui tient l'Enfant Jésus sur ses bras, semble fléchir sous le poids d'un aussi léger fardeau. Les draperies sont traitées avec affectation, dénuées de toute simplicité et de tout calme dans l'agencement. Les deux figures ne furent, d'ailleurs, payées ensemble que quatre cents livres, et peut-être furent-elles exécutées d'une manière un peu hâtive.

Ces indications peuvent suffire à donner une idée du talent de Bouchardon père comme sculpteur, talent assez modeste et renfermé dans les formules courantes de l'art religieux de l'époque, mais qui l'élevait au-dessus de la moyenne des artistes de cette région appelés à travailler dans les églises. Le sculpteur dijonnais Jean Dubois était mort en 1694 et n'avait pas été remplacé dans son pays par un artiste digne de lui succéder. C'est sans doute la raison qui fit appeler Bouchardon père à Dijon pour y exécuter divers travaux.

II

Parmi ces travaux de Dijon, il en est un qui nous intéresse particulièrement, car il mit en scène le jeune Edme, alors âgé de vingt ou vingt et un ans, et qui avait certainement déjà appris, dans l'atelier paternel, à vaincre les premières difficultés de son art [1].

Il s'agit de la décoration de la façade principale de l'église abbatiale de Saint-Étienne de Dijon. J.-B. Bouchardon devait exécuter un grand bas-relief en pierre représentant le *Martyre de saint Étienne*, patron de cette église, et destiné à être placé dans un tympan, au-dessus de la grande porte.

Le correspondant chargé de donner des instructions au sculpteur était M. Bouhier de Lantenay, conseiller au parlement de Dijon. Nous n'avons pas ses lettres, mais nous possédons deux de celles qui lui furent adressées par le sculpteur chaumontais [2]. Dans la première (du 17 octobre 1719), Bouchardon disait : « Je travaille sans relâche, *avec mon fils*, au bas

1. Il fit quelques essais en peinture, dont il ne nous est rien resté.

2. J'ai donné les originaux de ces deux lettres à M. Paul Voillemier, de Reclancourt.

relief. » La seconde (du 31 mai 1720), découverte depuis la publication de ma notice sur cet artiste, prouve que la collaboration du fils fut très sérieuse : « Ces luy, dit-il, qui a travallié cet bas-relief sous ma conduite ; je luy en ay faite faire sont étude comme son chef dœuvre. »

Des sculptures décoratives devaient accompagner le tympan. Bouchardon proposait d'y mettre des groupes d'enfants, mais le grave personnage qui avait reçu la mission de surveiller le travail de l'artiste s'obstinait à lui demander une Gloire. Les raisons que Bouchardon lui opposait sont intéressantes à connaître ; il écrivait : « A l'égard de la gloire, au melieu et en place de la clef, je n'y m'oposeray pas, car cest de louvrage esparnié pour moy, mais je voit tant de gloire à Dijon que, jusque aux moindres colifichets, ils en sont remply. L'on faira ce que lon jugera à propos là dessus, mais je sceay bien qu'en retranchand cest groupe denfans lon retranchera une partie de la richesse qui accompagnie ce bas relief, car les antiques et modernes ont observé dorner ces endroictz darchitecture le plus richement qu'ils ont peut, soit de renomée ou trophée darmes, ou autres atribus convenables aux sujets ; et en peut tont [trouver] de mieux [appropriés] aux nostre que des enfans qui portes des couronnes et des palmes et festons de fleurs, pour marquer la récompance du martir de nostre grand héraux du christianisme ? »

La cause était trop bien plaidée pour ne pas obtenir un plein succès ; les groupes d'enfants furent acceptés, et l'année suivante Edme écrivait à son père, de Dijon, le 15 juin : « J'ay dessigné les enfans, pour les timpans, sur du papier de la grandeur qu'ils doitvent estre ; ils font très bien, mais j'apréende qu'en exécution il ne soit trop petit. Cependant ses mesieur, malgré les remontrance que je leur en ay fait, veulent absolument que je les fasse, ne trouvent rien qui puisse mieux convenir au sujet. » Quant au bas-relief du Martyre, il était déjà fait, et dans cette même lettre du 15 juin 1720 apparaît clairement la grande part que le fils avait eue à son exécution ; il écrivait à son père . « J'ay achevé, avec l'aide du Seigneur, le bas-relief ses jour icy.. ..; ce morceau établira nostre réputation et éternisera vostre mémoire et la miene Il est l'admiration de tous ceux qui le son venu voir : il nous font passer pour des second Dubois : c'est ce qui me donne une grande joie.[1] »

1. On ne saurait reconnaitre un projet pour ce bas-relief dans une sanguine de Bouchardon conservée au Louvre (nº 760 de l'*Inventaire général des dessins*, publié par MM. Jean

Ce grand bas-relief est aujourd'hui encastré au-dessus de la porte principale de l'église Saint-Bénigne en la même ville. Il y est assez mal éclairé et difficile à voir. On y remarque, cependant, des qualités réelles de composition classique, en même temps que la banalité des types et des expressions. C'est un bon travail, mais un peu redondant et vide comme tant de productions de l'art religieux de ce temps, où rien, en tous cas, n'annonce encore ce que sera plus tard l'art sobre et puissant de Bouchardon le fils.

III

Je n'ai pu savoir exactement à quelle époque Edme Bouchardon se rendit à Paris pour y travailler sous la direction de Coustou. On vient de voir qu'il était à Dijon au mois de juin 1720, et qu'à cette date le bas-relief de Saint-Étienne venait d'être terminé. Le portrait de son père, dont il a été question plus haut, est daté de 1722, et n'a pu être fait qu'à Chaumont. D'autre part, nous avons une lettre de lui à son père, datée de Paris, le 22 mai 1722, dans laquelle il dit : « *Depuis que je suis icy*, je n'aime pas trop à courir par Paris...; » c'est donc la preuve qu'il n'y avait pas très longtemps qu'il y était. Quoi qu'il en soit, il fit sans doute deux fois le voyage de Paris, car « il fut contraint, dit Mariette, de retourner au pays et de chercher dans l'air natal le recouvrement de sa santé, que celui de Paris détruisoit... Le plus tost qu'il le put il retourna à Paris et entra pour la seconde fois chez Coustou [1]. »

Il s'agit ici de Guillaume Coustou, dit Coustou le jeune, l'auteur des *Chevaux de Marly*, et non de Nicolas, son frère, dit Coustou l'aîné, comme on l'a écrit [2].

Il semble, d'après la lettre d'Edme à son père, du 22 mai 1722, que les rapports du maître et de l'élève aient été particulièrement cordiaux et que Coustou ait montré tout de suite beaucoup d'estime pour ce jeune

Guiffrey et Pierre Marcel), en raison des différences très notables de composition, en raison aussi de la technique même de ce dessin, technique que Bouchardon ne semble pas avoir pratiquée à cette date, et surtout de ce fait : qu'avant son arrivée en Italie il ne paraît pas avoir employé la sanguine, dont il se servit ensuite d'une manière à peu près exclusive.

1. *Abecedario*, I, 162.

2. Paul Lacroix, *Le XVIIIe siècle; Lettres, Sciences et Arts*, p. 331.

homme. Cette lettre est inédite, et c'est le seul document que je connaisse sur le séjour de Bouchardon à Paris, avant le concours de Rome. Il écrivait : « Monsieur et Madame Pelletier vous salue; ils ont donné un repast magnifique à Mr Coustoux et à leurs amis. Par aport à moy, Mr Coustoux en a fait de même... Je m'ocupe à dessigner et modeller : j'ay déjà laissé un groupe en modelle à l'académie, où j'espère avoir la premier (*sic*) médaille du prix des trois mois, puisque le professeur et le directeur m'on félicité sur ce modelle. J'ay été voir, avec Mr Coustoux, Mr. Boulongne et Mr Vanclève, qui sont les premier (*sic*) de l'académie [1]; je leur ay fait voir toute mes esquisse, dont ils sont content, et m'ont engagé absolument à me metre du grand prix. J'ay prix (*sic*) cette résolution par le conseille de Mr Coustoux, qui me fait espérer de m'anvoyer à Rome au dépent du Roy. Je me suis présenté avec quatre peintre, pour faire les esquisses d'un sujet de la bible pour espreuve..... On nous a tous cinq enfermé dans des chambres pendant une journée entière, sans sortir... Mon esquisse en modelle a été approuvée, avec les esquisses de deux peintre (*sic*), de sorte que de cinq qui se sont présenté nous ne sommes plus que trois d'agréé pour le grand prix. Ce sera à la fin du mois que nous commenceront (*sic*) à y travailler, enfermé chaqun (*sic*) dans un (*sic*) loge fait exprext, pendant six semeine de temps, sans pouvoir en sortir que le soir. Je prie le Seigneur qu'il me fasse la grâce de réussir... » [2]

Le sujet était : *Gédéon choisissant ses soldats d'après leur manière de boire*, sans doute au moment où il se préparait à délivrer le peuple d'Israël du joug des Madianites. Un seul des deux peintres, Charles Van Loo, lutta jusqu'au bout, mais ne fut pas même jugé digne du second prix, le premier fut attribué à Bouchardon, et la médaille lui en fut remise le 30 avril 1723. Le bas-relief de Bouchardon n'a pas été exécuté en marbre; le plâtre original se voit au Musée de Chaumont-en-Bassigny et mesure $0^{m}94$ de haut sur $1^{m}16$ de large.

Ce sujet était assez mal choisi pour un sculpteur, et aurait mieux convenu pour un peintre. Il fallait mettre en scène un grand nombre de personnages dans des actions assez difficiles à exprimer par des gestes : de là, une accumulation de figurants qu'il était bien malaisé, en un bas-relief, de disposer sur plusieurs plans, tandis que les couleurs per-

1. Louis de Boulongne était alors directeur, et Corneille Van Clève recteur.
2. Original, chez madame Laillaut.

mettent au peintre de donner à ses personnages, fussent-ils nombreux, une grande variété de reculs et de profondeurs.

Le grand prix de l'Académie n'était pas forcément comme aujourd'hui un billet d'envoi à Rome: la seule volonté du Directeur général des Bâtiments pouvait y envoyer des concurrents malheureux et en exclure de très méritants, mais Coustou ne désirait pas moins que son élève le voir pensionné à Rome, et il écrivit au duc d'Antin, surintendant et ordonnateur général des Bâtiments du roi: « Je puis vous assurer que c'est un des plus dignes sujets qui ayent paru depuis longtemps dans l'Académie, et qui est très en état de profiter de ce voïage. L'Académie assurera votre Grandeur de sa capacité. Il est âgé de vingt-quatre ans, ce qui le met en état de connoître et de profiter mieux qu'un autre des beautés des Écoles Romaines... » Le duc, par un brevet du 30 juin 1723, acquiesça à cette demande et à la proposition que l'Académie lui avait faite le 8 mai par la présentation d'une liste des meilleurs élèves, dont les quatre premiers, Bouchardon, Delobel, Natoire et Adam, furent agréés pour la pension du Roi.[1]



Jeune satyre jouant avec un âne.
D'après François Duquesnoy. (Musée du Louvre.)

1. Papiers de famille Bouchardon. — *Procès-verbaux de l'Académie de Peinture et de Sculpture*, publiés par Anatole de Montaiglon, IV, p. 354 et 355.

CHAPITRE II

BOUCHARDON A ROME

1723-1732

I. Bouchardon élève de l'Académie de France, 1723-1730. Copies d'antiques.
II. Bustes du baron de Stosch et de M. de Gordon, 1726-1728.
III. Projet du tombeau du pape Clément XI, 1728-1730.
IV. Bustes de Lady Lechmere et des cardinaux de Rohan et de Polignac; études pour une statue du prince de Waldeck, 1730-1731.
V. Buste du pape Clément XII, 1730-1731.
VI. Bustes de la duchesse de Buckingham et de Madame Vleughels, 1731-1732. Modèles de statues pour la chapelle du pape Clément XII, a Saint-Jean-de-Latran, 1732.

I

Au moment où Bouchardon se rendait à Rome, l'Académie de France était dirigée par le peintre Charles-François Poerson, alors âgé de soixante et onze ans, qui occupait ce poste depuis l'année 1704. C'est le 18 septembre 1723 que Bouchardon et son camarade le sculpteur Adam (Lambert-Sigisbert), dit l'aîné, pour le distinguer de son frère Nicolas-Sébastien, arrivèrent à Rome. Poerson semble avoir, dès l'abord, conçu de l'un et de l'autre une opinion favorable; il écrivait au duc d'Antin : « Ils m'ont fait voir de leurs desseins, et particulièrement le sieur Bouchardon m'a paru avoir du talent. »

Le maintien du vieux Poerson à la tête de l'Académie était peu favorable à l'avancement des études, mais dès l'année suivante le peintre Vleughels lui fut adjoint, avec future succession. Poerson mourut le 2 septembre 1725 : il y avait déjà deux ans que Bouchardon était à Rome. Il était temps de revenir à l'usage ancien, négligé par Poerson, de faire exécuter par chaque sculpteur une copie pour le Roi. Le duc d'Antin chargea Vleughels de choisir des antiques à faire copier par les deux élèves sculpteurs. Adam reçut l'ordre de reproduire un *Mars*[1] qui se trouvait dans

1. Cette copie en marbre, donnée par Louis XV à Frédéric II, en 1752, se trouve aujourd'hui au château de Sans-Souci.

une vigne de la princesse de Piombino ; Bouchardon eut à copier un *Faune couché et endormi*, dont l'original appartenait au cardinal Barberini[1].

La copie du Faune semble avoir été commencée en 1726 : c'est du moins au cours de cette année que Bouchardon fit les travaux préliminaires. L'original, quoiqu'il eût été restauré par le Bernin[2], était en trop mauvais état pour que l'on pût en faire un moulage sans risquer de le détériorer : le jeune sculpteur dut se borner à le modeler, et il travaillait à ce modèle au mois de juin de la même année. Cette sculpture n'était pas près d'être terminée : deux ans plus tard, le 30 septembre 1728, Vleughels écrivait : « Excepté les deux sculpteurs, il faudra donner le voyage aux autres (pensionnaires) ; pour ces deux-ci, ils travaillent à force à finir leurs marbres, qui sont de grands ouvrages. » Le duc d'Antin, qui s'était d'abord impatienté, finit par en prendre son parti : c'est seulement le 22 juin 1730 que Vleughels annonça l'achèvement ; on était alors occupé à polir les diverses parties qui réclamaient ce travail complémentaire ; une lettre du 6 juillet fit savoir au duc que les deux statues étaient finies[3].



Vénus de la Farnésine.
D'après Raphaël. (Musée du Louvre.)

1. L'antique est aujourd'hui à la Glyptothèque de Munich. — Sur les modifications qu'il a subies, voir une communication de Mr E. Michon, à la Société Nationale des Antiquaires de France (*Bulletin* de 1902, p. 231-336). — Les jambes auraient été restituées (Caylus, p. 33).
2. Baillet de Saint-Julien, *Lettre sur la Peinture, la Sculpture et l'Architecture*, 2e édit., 1749, p. 13, note *a*; Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque à Paris*, 1751, p. 37 ; Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon*, 1762, p. 33.
3. C'est donc par erreur que l'on date généralement cette sculpture de l'année 1732.

Pendant l'exécution de ces deux figures, les meilleurs artistes qui se trouvaient à Rome étaient venus les voir, à plusieurs reprises, et en avaient témoigné leur admiration. Ce fut bien autre chose quand on apprit qu'elles étaient terminées: on vit arriver successivement à l'Académie de France les principaux personnages de la cour pontificale et de la noblesse romaine, désireux d'admirer l'œuvre des deux sculpteurs français. Dans les derniers jours de septembre 1730, ce fut le cardinal camerlingue et son frère, puis les cardinaux Cibo et Imperiali, les princes Justiniani « et d'autres curieux ». « Leur ouvrage, écrivait Vleughels, a fait du bruit dans Rome, et tous les jours il vient des personnes de considération le voir... » Le 7 octobre, c'était la princesse de Piombino, et l'heureux directeur s'écriait: « Peut-être l'Académie n'a-t-elle jamais eu tant d'honneur. »



Le cardinal Scipion Borghèse, d'après le Bernin.
(Musée du Louvre.)

Ces statues, parties de Rome vers le mois de novembre, durent arriver à Paris dans le courant de 1731. Le duc d'Antin ne put les aller voir qu'au mois de mars 1732; il écrivait, le 15, à Vleughels: « Ma goutte m'a empêché d'aller visiter plutôt *(sic)* ce que vous m'avez envoyé. J'y fus avant-hier, accompagné de tous nos docteurs; j'ai trouvé les deux statues parfaitement belles : vous pouvez le dire de ma part à Bouchardon et à Adam. Je suis charmé qu'ils ayent autant profité des bontez du Roy, et puisqu'ils ont si bien réussi je leur donnerai ici de l'occupation. Mandez-moi quand ils comptent revenir à Paris. »

Le *Faune endormi* n'a pas seulement excité l'admiration des contemporains de Bouchardon; M. d'Angiviller, l'un des successeurs du duc d'Antin, écrivait, en 1778, au directeur de l'Académie de France à Rome : « J'insiste fortement sur l'exactitude à faire des copies, c'est pour le bien des jeunes gens; les Coisevaux, les Bouchardon, les Coustou ont fait des copies plus belles que les originaux mêmes, s'il est possible : *Le Petit Faune* en est la preuve. » Déjà, en 1762, Caylus avait cru ne pouvoir mieux louer cette sculpture qu'en disant : « Elle ne sent en rien la copie. » Cette copie, qui est très libre, porte, en effet, l'empreinte de qualités très personnelles, et le regretté Courajod, conservateur de la Sculpture au Louvre, l'a fort à propos fait retirer des jardins du Luxembourg, où elle se dégradait, pour lui donner une place d'honneur très justifiée dans une des salles du Musée; elle est reproduite ici d'une manière capable d'en donner une assez fidèle idée (Pl. IV).

Depuis 1731, elle a passé par des séjours assez variés. Elle fut déposée sans doute tout d'abord au Louvre, dans la salle des Cariatides ou des Cent-Suisses, qui, sous le nom de *salle des Antiques*, servait en réalité de magasin à toutes les sculptures non utilisées dans les châteaux royaux : sa présence y est signalée en 1749[1]; elle en sortit en 1753, en vertu d'un bon Roi, du 27 septembre, qui en fit don à M. de Marigny, et celui-ci la fit transporter à son château de Monceaux[2]. Devenue, avec le château lui-même, la propriété du duc d'Orléans[3], elle s'y trouvait encore en 1792, époque où Pajou la signalait, au Comité d'aliénation publique, comme une « très belle copie de l'Antique[4] ». C'est évidemment à cette époque qu'elle fit sa première rentrée au Louvre. Elle en sortit de nouveau en l'an X, sur l'ordre des Consuls, avec d'autres sculptures destinées à orner le château et le parc de Saint-Cloud. Retirée de Saint-Cloud le 4 mars 1872, et placée le même jour au jardin du Luxembourg, sur le piédestal du Mercure en plomb de Pigalle, elle est rentrée définitivement au Louvre le 10 février 1892.

Pendant son séjour à Rome, et même après qu'il eut cessé d'être pensionnaire de l'Académie, Bouchardon fit d'autres copies ou restaurations

1. Baillet de Saint-Julien, Dezallier d'Argenville (ouvrages cités ci-dessus.).

2. Arch. Nat., O[1] 1251. — Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon*, p. 34.

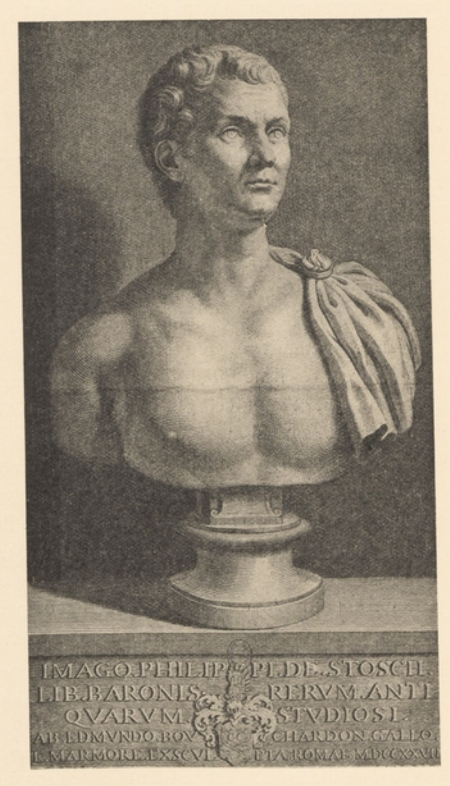
3. *Le Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à S. A. S. Mgr le duc de Chartres.* Paris, 1779, in-fol. (p. 12 et pl. XVIII, d'après un dessin de Carmontelle). — Thiéry, *Guide des amateurs et étrangers voyageurs à Paris*, 1787, t. I, p. 72.

4. E. Plantet, *La collection des statues du marquis de Marigny*, p. 117.



Faune endormi. D'après l'antique. — Marbre.
(Musée du Louvre)

d'Antiques. On voit dans ce genre, au musée de Berlin, une *Déesse de la Richesse*, statuette dont le torse seul est antique, et que Bouchardon restaura en 1731, suivant Mathias Œsterreich [1]. Cette restauration aurait été faite pour le cardinal de Polignac [2].



Buste du baron de Stosch, d'après une gravure de Preisler

Deux copies d'Antiques, faites à Rome par notre artiste, et sans doute de même provenance, se trouvent également dans les collections de l'Empereur d'Allemagne : un *Faune au chevreau*, dont l'original est à Madrid, et un *Joueur de flûte*, dont l'antique est au Louvre [3].

Je pense que Bouchardon faisait allusion à l'une de ces figures lorsqu'il écrivait, de Rome, au duc d'Antin, le 10 juillet 1732 : « J'attends vos ordres précis, aussitôt je partirai. En attendant, je fais dégrossir une petite figure que j'avois commencé *(sic)*, et que je serois ravi de finir

1. Œsterreich, *Description... de Sans-Souci*, 1773.

2. Seidel (Paul), *Les collections d'œuvres d'art françaises du XVIII[e] siècle, appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne, roi de Prusse.* — Traduction française par Paul Vitry et J.-J. Marquet de Vasselot. Berlin et Leipzig, 1900, in-fol., n° 178.

3. Seidel, n[os] 179 et 180. — Œsterreich dit que les originaux étaient au Capitole.

pour mon étude, et *pour servir M. le cardinal de Polignac;* lorsqu'elle sera dégrossie j'emporterai plus facilement le marbre en France [1]. »

II

On pourrait s'étonner qu'Adam et Bouchardon eussent employé quatre années à l'exécution des copies qu'on leur avait commandées pour le Roi, et le caractère du duc d'Antin est assez connu pour qu'on soit surpris de la patience dont il fit preuve en cette occasion. Sans doute, des sculptures en marbre, et de cette importance, sont des œuvres de longue haleine, et Bouchardon pouvait écrire avec raison à son père, le 28 octobre 1728, précisément à propos de sa copie du Faune : « L'ouvrage en marbre et *(sic)* une matière fort longue et dangereuse à travailler », mais, à tout prendre, il ne fallait pas un si long temps pour mener ces travaux à bonne fin. Il est certain, du reste, qu'Adam et Bouchardon ne furent pas exclusivement occupés à ces statues pendant le cours de quatre années. En outre des nombreux dessins d'après les maîtres, qu'ils firent en compagnie des élèves peintres, ils avaient exécuté concurremment d'autres sculptures. Le duc d'Antin ne l'ignorait pas, et l'on peut se demander, avec d'autant plus de raison, par suite de quelles considérations il consentit à laisser traîner en longueur des travaux ordonnés pour le Roi, et qui étaient la compensation naturelle des dépenses occasionnées par le séjour de ces artistes à l'Académie de Rome. Il ne faut pas oublier qu'Adam et Bouchardon étaient arrivés à Rome au mois de septembre 1723, et c'est seulement après l'achèvement de leurs sculptures pour le Roi, c'est-à-dire au bout de sept années, le 3 octobre 1730, qu'ils ont cessé d'être pensionnés.

Quoi qu'il en soit, c'est pendant l'exécution de la copie du Faune, étant toujours pensionnaire de l'Académie, que Bouchardon fit plusieurs bustes en marbre, notamment ceux du baron de Stosch, et de M. de Gordon.

Philippe, baron de Stosch, diplomate allemand et antiquaire, était, suivant une lettre de Vleughels, « ministre à Rome de différents princes et pensionnaires d'Angleterre ». En réalité, c'était un agent secret du gouvernement anglais, chargé de surveiller les agissements des Stuarts et de

1. *Isographie des hommes célèbres*, 1828-1830, t. 1er.

leurs partisans. Il fut obligé de quitter Rome en 1731, menacé de mort par les jacobites (partisans de Jacques d'Angleterre), et transféra sa résidence à Florence, où il mourut en 1757.

Je ne sais si le buste de ce personnage existe encore, mais le souvenir nous en est conservé en une gravure de G. M. Preisler (pl., p. 19), qui nous en révèle la grande allure et le parti pris très antique de la nudité de la poitrine et des épaules, parti pris que nous retrouverons tout à l'heure dans un buste, du même artiste, qui nous a été conservé. La date de 1727, indiquée pour l'exécution, est confirmée par une lettre de Vleughels, du 26 novembre de la même année.


Saint André, d'après Fr. Duquesnoy. (Musée du Louvre.)

Le succès de cette sculpture ne tarda pas à ménager au jeune artiste français une nouvelle commande, mais cette fois dans la colonie anglaise et parmi les ennemis du baron de Stosch; dès l'année suivante (1727), Bouchardon écrivait à son père[1]: « J'ai entreprit le portrait en *buste de M. de Gordon*, gentilhomme du fils du roy d'Engletaire; le marché est fait à deux cent écus romain *(sic)*. J'en ai fait le modelle, que l'on trouve ressemblant; j'ai déjà le bloc de marbre : ji doit faire travailler au premier jour, et quand il sera

1. Édité par Carnandet, p. 31.

éboché, je le terminerai le mieux qu'il me sera possible. » On ignore jusquà présent ce qu'a pu devenir ce « portrait ». Le « roi d'Angleterre » dont parle Bouchardon était le Prétendant, alors réfugié à Rome.

III

Le projet du *Tombeau du pape Clément XI* avait donné lieu, en 1728, à un concours important par le nombre des concurrents, tant italiens qu'étrangers. Le cardinal camerlingue Albani, neveu de Clément XI et chargé des fonds destinés à l'exécution de son tombeau, connaissait déjà les œuvres de Bouchardon et en était grand admirateur : son choix s'arrêta sur le modèle du jeune sculpteur français, mais des intrigues finirent par faire donner la commande à un Italien, malgré l'appui du peintre Ghezzi, grand ami de Bouchardon et favori de la famille Albani.

Le duc d'Antin attachait une grande importance à ce que ce monument fût exécuté par un sculpteur français et par un élève de l'Académie de France; c'est seulement quand tout espoir fut perdu de ce côté qu'il mit fin à la pension de Bouchardon; il écrivait à Vleughels le 15 juillet 1730 : « L'été est trop avancé pour refuser à ces deux sculpteurs le reste de la saison pour travailler à Rome, après quoi ils se rendront ici... », mais Bouchardon n'était pas encore décidé à revenir, parce qu'il avait déjà reçu d'autres commandes.

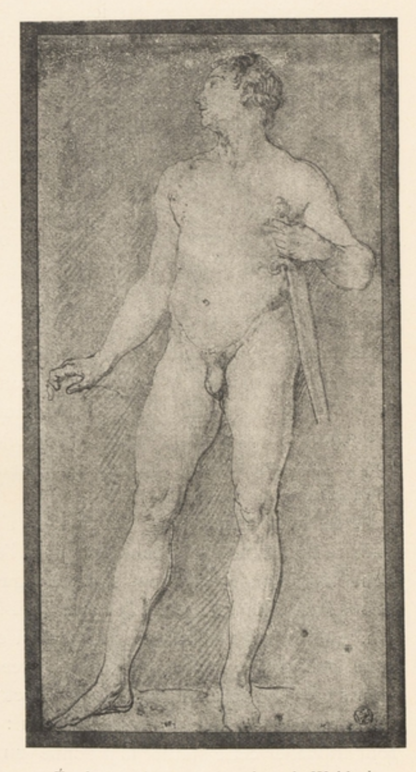
IV

Sur le buste qu'il fit d'une certaine *Lady Lechmere* nous n'avons que ce passage d'une lettre de Bouchardon à son père, du 10 janvier 1731 : « Je vient de finir le portrait de miledie Lecchemere[1], que j'envoiré bientost à Londre. » Le sort de cette sculpture m'est inconnu.

Bouchardon avait à peine terminé le buste de cette Anglaise qu'il était aussitôt chargé de faire ceux des cardinaux de Rohan et de Polignac. Ces deux cardinaux et le cardinal de Bissy étaient alors les trois représentants de la France au conclave réuni pour l'élection du successeur de Benoît XIII.

1. Peut-être Lady Elisabeth Howard, alors veuve de Lord Lechmere d'Evesham, mort en 1727.

Le duc d'Antin, qui voyait avec peine le séjour de Bouchardon à Rome se prolonger indéfiniment s'empressa d'écrire à Vleughels : « Bouchardon fera le portrait de M. le cardinal de Rohan plus à l'aise à Paris qu'à Rome; d'autant plus qu'il me tarde fort que cette Éminence en soit revenue[1]. » Le cardinal resta, d'ailleurs, peu de temps à Rome, après sa sortie du conclave, mais Vleughels trouva le moyen de ménager à Bouchardon deux séances qui suffirent pour l'établissement de son modèle.



Étude pour la statue du prince de Waldeck.
(Musée du Louvre.)

L'œuvre définitive qui était en marbre et plus grande que nature, fut placée d'abord au château de Saverne, résidence des évêques de Strasbourg, puis transportée à Strasbourg même où elle a péri pendant la guerre de 1870 avec tant d'autres œuvres d'art conservées au Musée[2]. Il en avait été fait, aussitôt après l'exécution, un moulage pour l'Académie de France[3], qui pourrait se retrouver.

Ce buste, commencé en 1730, ne fut terminé qu'au mois de septembre 1731 : Bouchardon avait dû en suspendre l'achèvement pour commencer celui du cardinal Melchior de Polignac. Ce cardinal

1. Le texte (très mauvaise copie) porte : « *est fort* revenue » (Arch. Nat., O 1960, p. 321-322).
2. Communication de M. Audiguier, conservateur du Musée de Saverne (1892).
3. Archives nationales, O1 1938.

habitait Rome d'une manière à peu près constante, depuis 1724, en qualité de chargé d'affaires pour la France, mais on peut supposer qu'il prévoyait alors la fin prochaine de sa mission et que cette considération le décida à faire entreprendre son buste sans plus tarder : il avait alors soixante-dix ans et fut remplacé par le duc de Saint-Aignan, en 1731. L'opération semble avoir été menée sans désemparer : elle était terminée bien avant le 3 septembre 1731[1].

Ce buste, qui porte comme inscription : MELCHIOR CARD. DE POLIGNAC. ÆTA. LXX. BOUCHARDON. ROMÆ MDCCXXXI[2], a la grande allure des bustes de prélats, inspirés de ceux du Bernin, qu'exécutaient peu auparavant les sculpteurs contemporains de Coysevox, ou encore Jean-Louis Lemoyne un peu plus tard. La tête est expressive sans avoir cependant la pénétration et l'accent de réalité qu'offriront les bustes de l'école française postérieure, au temps de J.-B. Lemoyne ou de Pigalle (Pl. V).

En même temps qu'il travaillait aux bustes des deux cardinaux, Bouchardon avait fait les études préliminaires d'une *statue du prince de Waldeck*; Vleughels écrivait, le 24 août 1730 : « Bouchardon a fini la terre du portrait du prince de Waldeck, dont il est très content; il doit le faire en marbre, nu et grand comme nature : ce sera une très bonne étude[3]. »

Le cardinal camerlingue Albani, qui s'était laissé influencer d'une manière défavorable à Bouchardon, pour l'exécution du tombeau de Clément XI, n'en conservait pas moins à l'égard de ce sculpteur des dispositions bienveillantes; peut-être même avait-il à cœur de réparer, au moins dans une certaine mesure, ce qu'il y avait eu de singulier dans sa conduite, et il semble qu'il en ait trouvé l'occasion à propos des travaux entrepris pour la statue du prince de Waldeck; quoi qu'il en soit, Bouchardon écrivait à son père, le 10 janvier 1731 : « Le cardinal camerlingue, pour travailler cette statue, m'a donné un atelier à S[t] pierre, avec un très beau logement. Je ne suis plus pensionnaire depuis trois mois : je

1. Le buste du cardinal de Polignac a figuré au Salon de 1737, à l'Exposition des portraits nationaux faite au palais du Trocadéro en 1878 et à l'Exposition universelle de 1900 (Petit Palais) ; il était alors conservé à l'évêché de Meaux et on l'a transféré tout récemment au Musée municipal : il provient de Camille-Louis-Apollinaire de Polignac, évêque de Meaux de 1779 à 1790, et mesure 0m90 de haut ; la croix pectorale est mutilée.

2. Henri Jouin, *Notice... des portraits nationaux...*, 1879, p. 80, n° 379.

3. Arch. Nat., O[1] 1960, p. 342 ; original, O[1] 1938.



Le cardinal de Polignac (1731). — Marbre.
(Musée de Meaux.)

vit (*sic*) présentement à mes dépend. J'ai toujours le logement dans l'Académie, en atandant que j'aille prendre possession de celui que j'ai à St pierre [1] » Il ajoute que le modèle est fait et qu'il va sculpter le marbre.

La mort du prince, survenue peu de temps après, empêcha l'achèvement de cette sculpture. Deux dessins du Musée du Louvre, provenant de la collection Mariette, l'un avec draperie, l'autre d'après le nu, sont



Étude d'après un buste décorant un tombeau (?).
(Musée du Louvre.)

les seuls souvenirs qui nous restent de cette œuvre[2], qui devait représenter un prince allemand costumé en Romain!

La figure entièrement nue que nous reproduisons ici (voir p. 23) n'était sans doute qu'une étude, mais l'autre dessin, de qualité inférieure, du reste, où le personnage ne porte qu'une vague chlamyde antique, avait pu, à juste titre, être invoqué par Courajod dans son réquisitoire contre l'absurde doctrine du « nu héroïque. »

1. Original, inédit, chez Madame Laillaut.
2. Musée du Louvre, dessins français, nos 23875 et 23876.

V

Le cardinal Laurent Corsini, élu pape le 12 juillet 1730, avait pris le nom de Clément XII. Son neveu, Nérée-Marie Corsini, fait cardinal *in petto* le 14 août suivant et déclaré le 11 décembre, ayant résolu de faire exécuter pour son compte le buste de son oncle, Vleughels, qui était lié avec lui, contribua de tout son pouvoir à le décider en faveur de Bouchardon.

Ce fut un grand évènement dans Rome, et surtout parmi es artistes italiens, quand on connut ce choix. Vleughels écrivait alors : « Ceci va faire parler bien du monde; je lui ai conseillé (à Bouchardon) de laisser dire, de ne rien répondre, de faire bien, et que sans parler cela diroit assez. Voilà une fortune bien grande pour ce jeune homme : pourvu qu'il s'y sache bien comporter[1] ! »

Le modèle fut commencé le mercredi 11 octobre 1730 et terminé le dimanche 15, dans l'après-midi. « Bouchardon, écrit Vleughels, fut admiré tant par sa promptitude que pour son habileté, car il n'a été que trois heures et demie à faire la tête. »

L'œuvre eut un grand succès : on venait en foule à l'Académie pour la voir, bien avant qu'elle fût terminée. Les personnes de qualité exprimaient le désir d'en avoir des moulages ; ces demandes embarrassaient Vleughels, qui ne voulait pas laisser vulgariser une œuvre de cette valeur. Il lui était particulièrement pénible de résister aux instances des propres parents du pape, entre autres du bailli Antinori : Bouchardon consentit seulement à donner un dessin très réduit, pour servir à graver une médaille. Les lettres de Vleughels et du duc d'Antin parlent du graveur, mais sans le nommer, et disent que c'était un habile homme, de Lorraine : il s'agit de Ferdinand de Saint-Urbain, graveur et architecte du duc de Lorraine. Pendant un long séjour à Rome, Saint-Urbain avait connu le futur Clément XII, alors cardinal trésorier. Dom Calmet, qui nous fournit ce renseignement, en sa *Bibliothèque Lorraine*, ne dit pas que la médaille était gravée d'après un dessin de Bouchardon.

Pendant les séances consacrées à l'exécution du modèle, Clément XII était ordinairement accompagné de deux ou trois personnes ; le premier

1. Arch. Nat., O 1960, p. 361 ; original, O 1 1938.



Le Pape Clément XII (1731). — Marbre.
(Palais Corsini, à Florence.)

jour, 11 octobre, il y en avait cinq en tout : le pape, Bouchardon, Vleughels, le cardinal Corsini et un religieux.

Une lettre inédite de Bouchardon à son père, du 10 janvier 1731, donne sur ces séances quelques détails intéressants : « Je fait présentement le portrait du pape, en marbre. Il m'a donné quatre audience pour faire le modelle. Je demandai à Sa Sainteté la permission de lui baiser les pieds; il me l'accorda, et, en me prosternant devant lui, il me dit en français que c'étoit ma vertu à qui il falloit les baiser. Pendant les quatre audience, je n'osoit pas parler au pape : je ne parloit qu'au cardinal Courcini, son neveux, qui étoit à côté de moi; le pape me dit, en bon françois, qu'il n'avoit pas besoin d'interprète, que je pouvoit lui parler et le faire mêtre comme je soitoit. [1] »

Le 3 septembre, Bouchardon annonçait à son père l'achèvement du buste, qui fut payé 2.500 livres; il ajoutait qu'il était en train d'en faire un second, pour le cardinal camerlingue Albani. Dès le 9 août, Vleughels avait écrit au duc d'Antin : « Tout le monde est content du portrait du Pape, que Bouchardon a fini; il faut qu'il soit véritablement bien, puisque les Italiens y donnent leurs applaudissemens. »

Clément XII, né le 7 avril 1652, avait soixante-dix-huit ans et demi quand Bouchardon modela sa tête le 11 octobre 1730.

Le buste original, exécuté pour le cardinal Corsini, se trouve dans la galerie Corsini, transportée de Rome à Florence, et porte comme inscription : EDMVNDVS BOVCHARDON GALLVS FACIEBAT ROMÆ ANNO DOMINI 1731. » C'est une très belle œuvre, digne de figurer parmi celles qui maintiennent à l'étranger le haut renom de l'art français. Je ne sais si la copie faite pour le cardinal Albani existe encore. Le caractère de ce buste est très voisin de celui du cardinal de Polignac, que nous analysions tout à l'heure, avec peut-être encore plus de recherche expressive dans la tête. On en pourra juger par la reproduction que nous en donnons (Pl. VI).

A cette même époque eut lieu un concours pour l'achèvement, ou plutôt la reconstruction, de la *Fontaine de Trevi :* Bouchardon fit deux projets, mais il n'avait pas été appelé à concourir, ce travail ayant été réservé à des architectes.

1. Original, chez Madame Laillaut.

VI

Le succès du buste de Clément XII amena la commande de celui de la duchesse de Buckingham. De même que pour le buste de Lady Lechmere, nous n'avons sur cette sculpture qu'un passage d'une lettre



Fontaine aux Singes. (Musée du Louvre.)

de Bouchardon à son père; il lui écrivait, le 3 septembre 1731, en parlant du buste du Pape : « Ce portrait a fait beaucoup de bruit dans Rome; cela m'a procuré la visite de la sœur du Roy d'Angletaire, qui se nome la duchesse de Bouquinquant, de qui je fait le portrait en marbre. Elle est partie pour l'Engletair; je lui doit envoier si tost quil sera finit[1]. » Une lettre de Vleughels, d'avril 1732, nous apprend que Bouchardon y mettait alors la dernière main[2], mais, comme pour plusieurs des précédentes, j'ignore le sort de cette sculpture, qui représentait Catherine, dite Fitz James, veuve de John Sheffield, duc de Buckingham,

1. Édité par Carnandet, p. 35.
2. Arch. Nat., O[1] 1961, p. 45; original, O[1] 1938.



Fontaine aux Nymphes.
(Musée du Louvre.)

et fille naturelle de Jacques II d'Angleterre; elle n'était donc que la sœur illégitime du Prétendant (Jacques III), reconnu roi par le Pape et par plusieurs princes de l'Europe.

Si mes recherches pour retrouver les bustes d'Anglais et d'Anglaises, sculptés par Bouchardon, qui se cachent peut-être dans quelque palais italien ou dans quelque château d'Angleterre ou d'Écosse, sont restées infructueuses [1], il en a été malheureusement de même pour le *buste de Madame Vleughels*, femme du directeur de l'Académie de France à Rome.



Étude pour le buste de Madame Vleughels (?).
(Musée du Louvre.)

Vleughels s'était avisé bien tardivement de se marier; on ne connaît pas exactement la date de son mariage, mais il eut lieu certainement à la fin de l'année 1731 : Vleughels avait alors soixante-trois ans. Sa femme s'appelait Marie-Thérèse Gosset.

L'exécution de cette sculpture, la dernière que Bouchardon ait faite en Italie, est attestée par une lettre que cet artiste écrivait à son père, le 15 janvier 1732 : « J'ai commencé le portrait en marbre de l'épouse de M. Vleugle, directeur de l'Académie, qui c'est marié depuis peut... [2] » De son côté, Vleughels écrivait au duc d'Antin, le 13 novembre suivant, en parlant du prochain départ de Bouchardon : « Tout le monde le regrette ici. Encore hier le

1. J'ai fait insérer, mais sans résultat, une question dans les *Notes and Queries*, août 1892, p. 109.
2. Carnandet, p. 37-38.

meilleur peintre de l'Académie de Rome me disoit, regardant *un beau buste qu'il m'a fait*, que Sa Sainteté avoit bien perdu à son départ. [1] »

A défaut de l'œuvre, égarée ou perdue, je signalerai un dessin du Musée du Louvre [2], très arrêté, et paraissant par là-même avoir été fait en vue d'une sculpture; l'air bourgeois de cette tête de femme et l'âge qu'elle accuse me paraissent donner quelque vraisemblance à cette attribution.

Adam et Bouchardon s'étaient fait donner la commande de quelques sculptures de la chapelle que le pape Clément XII faisait construire à Saint-Jean-de-Latran, pour sa sépulture et celle de sa famille. Bouchardon avait déjà fait les modèles de *la Justice* et de *deux enfants*, mais le duc d'Antin réussit à les décider tous deux à revenir en France, où de beaux travaux, pour le compte du Roi, leur étaient assurés.

1. Arch. Nat., O[1] 1961, p. 140; original, O[1] 1938.
2. N° 24 288 des dessins français.

CHAPITRE III

PREMIERS TRAVAUX A PARIS ET A VERSAILLES
1733-1739

I. Logement au Louvre. Modèle d'une statue de Louis XIV pour Notre-Dame de Paris, 1733.

II. Statues pour l'église Saint-Sulpice, a Paris, 1733-1750.

III. Groupe en pierre pour Grosbois, 1735. Modèle du tombeau de M. de La Grange, chanoine de Paris, 1736. Buste du marquis de Gouvernet, 1736. Monument funéraire de la duchesse de Lauraguais, 1736.

IV. Sculptures pour Versailles : Groupes du Bassin de Neptune, 1736-1739. Bas-relief pour la chapelle du chateau, 1737-1747.

V. Modèle d'un Bacchus pour M. de Livry, 1738-1739.

I

Bouchardon partit de Rome le 4 septembre 1732, après y avoir passé neuf années, et non pas dix comme on l'a généralement imprimé; il devait s'arrêter au retour dans plusieurs villes d'Italie, « dont, hors Rome, il n'a rien vu », écrivait Vleughels, qui dit ailleurs : « Il verra de l'Italie ce qu'il n'a point vu, comme Bologne, Florence, Venise.... Sur sa route, il y a de belles choses à voir, et un coup d'œil, à ceux qui voyent bien, est très profitable[1]. »

Il s'arrêta certainement à Florence; vers le milieu du mois d'octobre, il était au pied du mont Cenis; enfin, nous savons qu'il vint à Chaumont avant de se rendre à Paris : il y arriva vers les derniers jours d'octobre ou les premiers jours de novembre. Le duc d'Antin écrivait plaisamment à Vleughels, le 28 novembre : « Bouchardon n'est pas encore arrivé de ses terres[2]. » Le jeune sculpteur, très attentif à ses intérêts, attendait certainement, pour se rendre à Paris, que le surintendant des Bâtiments lui eût assuré un logement dans les bâtiments du Louvre. Le brevet lui en fut délivré le 1er janvier 1733; cette faveur, si promptement accordée, et que beaucoup d'artistes durent attendre pendant plusieurs années, était le résultat d'un engagement formel pris envers lui pour vaincre ses dernières résis-

1. Arch. Nat., O¹ 1961, p. 107, 114,117; originaux, O¹ 1938.
2. Arch. Nat., O¹ 1961, p. 141, et original, O¹ 1938.

tances à quitter l'Italie[1]. Cet appartement qui avait été occupé précédemment par le sculpteur Van Clève, se composait de quatre pièces, désignées sous les noms de « logement, cabinet d'étude, grand atelier, cuisine. »

Cochin nous a laissé le récit d'une anecdote qui se rapporte à ce premier logement de Bouchardon, à Paris. Le duc d'Antin vint se rendre compte de l'installation de son protégé. « Il s'attendoit peut-être à de grands remerciemens, mais M. Bouchardon, quoique avec un air tout rond, tout sans façon, étoit haut et pensoit qu'on ne pouvoit rien faire de trop pour lui. M. d'Antin lui dit : *Te voilà bien logé.* (Il avoit la mauvaise habitude de tutoyer.) — Bouchardon lui répondit : *Monsieur, si vous m'aviés vu à Rome, vous ne penseriés pas ainsi ; j'y avois un palais.* » Cochin y joint les réflexions suivantes : « Cette réponse a été admirée des adorateurs de M. Bouchardon; pour moy, je ne puis m'empêcher d'y trouver une dureté déplacée vis-à-vis d'un bienfaiteur qui a fait ce qui étoit en son pouvoir pour nous obliger; sans compter le défaut de justesse de comparaison d'une ville habitée, comme Paris, avec une ville dévastée comme celle de Rome. Le Roi a tant de monde à loger dans peu d'espace ! Au lieu qu'à Rome on trouve, en effet, à louer pour peu d'argent des espèces de palais, composés de grandes pièces, mais sans commodités.

« D'un autre côté, l'on peut dire, pour sa justification, qu'il pouvoit être instruit de la hauteur avec laquelle M. le duc d'Antin traittoit les artistes, même les plus célèbres, et qu'il voulut, dès le commencement, lui faire sentir qu'il n'entendoit pas être traité ainsi : auquel cas ce seroit une réponse courageuse et prudente[2]. »

Mariette dit que Bouchardon, après son installation à Paris, fut quelque temps sans recevoir de commande pour le Roi[3]; en tout cas, il est certain que, dès la première année, le duc d'Antin lui commanda une *statue de Louis XIV*, en marbre, pour remplacer celle du chœur de Notre-Dame, œuvre de Coyzevox, qui ne plaisait plus. Bouchardon n'en fit que le modèle, d'abord en terre, puis en plâtre : ce sujet l'effrayait, et il n'y travailla qu'à regret[4], mettant une grande lenteur à son exécution; c'était d'ailleurs son habitude de laisser indéfiniment en suspens les ouvrages qui ne lui

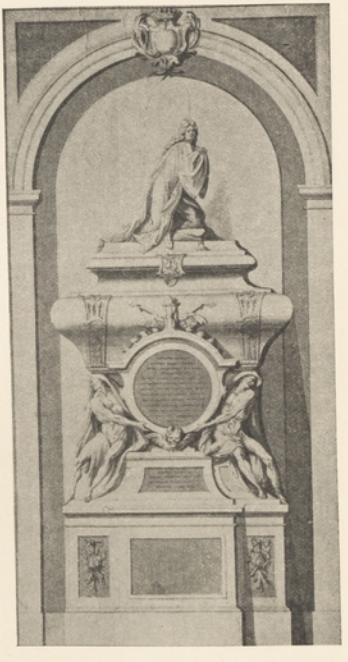
1. Cet engagement est rappelé dans un « Extrait du travail du Roi avec M. de Marigny », du mois de septembre 1755 (O[1] 1064; registre non folioté).

2. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., p. 83-84.

3. *Abecedario*, I, 163.

4. Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon*, p. 37-38.

plaisaient pas, jusqu'à ce que, lassé d'attendre, on renonçât à les voir jamais achever : l'histoire des statues de l'église Saint-Sulpice en fournira une preuve évidente. C'est seulement entre 1737 et 1739 que le projet du Louis XIV fut définitivement abandonné [1].



Projet de tombeau attribué à Bouchardon.
(Collection particulière.)

II

En même temps que la première commande du Roi, Bouchardon en avait reçu une autre du fameux curé de Saint-Sulpice, Languet de Gergy. Un premier marché [2], passé le 10 mars 1733, stipulait l'éxécution de deux statues en terre, et leur moulage en plâtre, au prix de deux mille livres pour le tout. Elles devaient représenter, l'une *la Vierge*, de cinq pieds et demi de haut, l'autre *un Ange*, de six pieds, tenant un livre destiné à servir de pupitre. Ce n'étaient donc que des modèles.

La statue de la Vierge, destinée à figurer sur un autel, fut exécutée en argent, mais par un orfèvre peu habile. Le modèle du pupitre fut fondu en deux exemplaires, de bronze doré, se faisant pendant, pour servir à la lecture de l'épître et à celle de l'évangile [3]. Ces diverses œuvres n'existent plus; les deux anges, notamment, furent envoyés à l'arsenal le 23 frimaire

1. « État des ouvrages faits pour le Roy par M. Bouchardon » (O[1] 1933).
2. Original, chez les héritiers de Bouchardon.
3. Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon*, 46-47. — Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 1778, p. 351 ; Thiéry, *Guide des Amateurs*, etc., II, p. 434.

an II [1]. Une gravure de la statue de la Vierge a été faite par Sornique aux frais du curé Languet. D'autre part, suivant Piganiol de la Force, cette statue était « quelquefois cachée par un tableau représentant la Vierge debout, ayant les bras ouverts et les yeux levés au ciel », œuvre d'un peintre nommé Chevalier [2]; la description de ce tableau se rapporte exactement à plusieurs gravures modernes conservées au Cabinet des Estampes, dans l'Œuvre de Bouchardon, auquel elles sont tout à fait étrangères.



Saint Jean l'Évangéliste.
(Pierre. — Église Saint-Sulpice, Paris.)

Caylus a fait un grand éloge des deux anges, dont il admirait « le svelte et la jeunesse » unis à « la modestie, à la noblesse et au recueillement ». Baillet de Saint-Julien en vantait également la noblesse [3].

Le curé Languet n'avait pas été moins satisfait : il conclut avec l'artiste un second marché, beaucoup plus important, le 22 juin 1734 [4]. Bouchardon s'engageait à sculpter, en pierre de Tonnerre, vingt-quatre statues composées chacune de deux blocs et mesurant six pieds de haut, sans compter les plinthes. Elles devaient être placées tant au pourtour du chœur que dans la nef et autres endroits de l'église, sur des culs-de-lampe en pierre de Saint-Leu. Le sculpteur prenait à sa charge la fourniture de la pierre; il lui était alloué douze cents livres par statues. Le texte du

1. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal*, etc., I, p. 22, n° 176.
2. Piganiol de la Force, *Description..... de Paris*, 1765, VII, p. 324.
3. Caylus..... p. 45-46. — Baillet, *Lettre sur la Peinture....*, 2e édit., 1749, p. 32.
4. Original, chez les héritiers de Bouchardon.

marché, qui est écrit en entier, comme le premier, de la main de Bouchardon, indique bien vingt-quatre statues, mais les noms ne furent inscrits qu'au moment de la signature, et il n'y en a que vingt-deux, savoir : le Sauveur, la Vierge, les douze apôtres, saint Paul, saint Barnabé, saint Marc évangéliste, saint Luc évangéliste, saint Sulpice, saint Martin, saint Charles Borromée et saint François de Sales. En réalité, Bouchardon n'en a fait que dix : le Christ, la Vierge et huit apôtres.



Saint Paul.
(Pierre. — Église Saint-Sulpice, Paris.)

Suivant Caylus, la modicité du prix aurait fait rompre le marché, mais c'est inexact. Il est vrai qu'en 1740 le sculpteur n'était pas d'accord, avec Languet de Gergy, pour le règlement des comptes. Son ami Mariette rédigea un mémoire établissant que huit statues avaient déjà été livrées; qu'il avait été payé huit mille huit cents livres, à raison de onze cents livres par figure, et qu'aucun à compte n'avait été versé pour les huit *(sic)* statues qui restaient à faire. Le curé produisit, de son côté, un relevé de ses paiements, établi d'après les quittances même de Bouchardon, qui s'échelonnaient du 24 août 1734 au 20 septembre 1740, et il en résultait que le sculpteur avait reçu au total dix mille livres. Languet de Gergy en tirait cette conclusion : que Bouchardon devait avoir entre les mains douze cents livres d'avance « pour les pierres [1] ». Le nombre des

1. Deux originaux : l'un de la main de Bouchardon, l'autre de la main du curé. (Chez les héritiers de Bouchardon.)

statues avait donc encore été réduit, de vingt-deux à seize, et le prix de chaque statue de douze cents livres à onze cents, mais ils semble que le curé avait pris à sa charge la dépense de la pierre.

Le marché ne fut pas rompu : on est seulement fondé à croire que Bouchardon mit une lenteur voulue et progressive à l'exécution de ses engagements, et que, s'il finit par y renoncer, ce ne fut pas du vivant de Languet de Gergy. En effet, par une quittance du 19 février 1750, il reconnaît avoir reçu « de Monsieur l'ancien curé de Saint-Sulpice » six cents livres à compte sur le prix des deux figures de saint Mathieu et de saint Barthélemy, « *auquel*, dit-il, *je travaille* pour la décoration de sont (*sic*) église ». Languet de Gergy n'était plus curé de Saint-Sulpice depuis l'année 1748; il mourut le 11 octobre 1750. D'autre part, cette quittance est bien la dernière que Bouchardon ait donnée pour les statues de Saint-Sulpice : elle porte la mention du contrôle, sous la date du 2 septembre 1762, et Bouchardon était mort le 27 juillet précédent. Ce contrôle, servait d'arrêté de compte pour le règlement définitif à intervenir entre les héritiers du curé et ceux du sculpteur, et le règlement est constaté par cette mention mise au bas de la même quittance : « Paié par accomodement 288 liv. ».



Saint Mathieu.
(Pierre. — Église Saint-Sulpice, Paris.)

Le nombre de dix statues, dont huit d'apôtres, est donc bien celui auquel il faut s'arrêter, mais il est assez difficile de mettre des noms exacts sur les statues des apôtres, telles qu'elles sont disposées aujourd'hui : il est certain, en effet, que ces statues, entrées au Musée des Petits-Augustins en l'an II, ne furent pas replacées à Saint-Sulpice dans l'ordre qu'elles y occupaient anciennement. D'autre part, les énumérations données par Lenoir, dans son *Journal*, et dans sa correspondance avec le Ministère

de l'Intérieur, d'après l'*Inventaire des richesses d'art de la France* et d'autres publications plus récentes, présentent des divergences.



Saint Philippe.
(Pierre. — Église Saint-Sulpice, Paris.)

Pour la liste des noms, il faut s'en tenir aux anciennes énumérations : Brice en 1740[1], Baillet de Saint-Julien et Dezallier d'Argenville en 1749, sont d'accord pour désigner sous les mêmes noms et dans le même ordre les six statues d'apôtres qui étaient déjà mises en place, savoir : *saint Pierre*, *saint Paul*, *saint André*, *saint Jacques le Majeur*, *saint Jean l'Évangéliste* et *saint Jacques le Mineur*. Il faut y ajouter les statues de *saint Mathieu* et de *saint Barthélemi*, ainsi désignées par Bouchardon en 1750, époque où elles étaient encore dans son atelier, et qui furent posées dès l'année suivante, si l'on s'en rapporte à la seconde édition du *Voyage pittoresque* de Dezallier d'Argenville, où il est question de « huit apôtres[2] ».

1. Brice, *Description*, etc., III. p. 447. — On sait que les trois premiers volumes de cet ouvrage étaient déjà imprimés vers 1740, et qu'ils furent datés de 1752, au moment de l'impression du tome IV et dernier.

2. Pour la seconde édition de

Les attributs de chacune des figures, malheureusement beaucoup moins précis que dans les séries analogues du moyen âge, et dont quelques-uns sortent des habitudes iconographiques traditionnelles, nous aident à reconnaître : au côté de l'Évangile, saint Pierre avec le coq, saint Jean l'Évangéliste avec l'aigle, saint Jacques le Majeur avec le bâton de pèlerin et le bourdon, et saint Barthelémi avec le couteau; au côté de l'Épitre, saint Paul avec l'épée et le brasier, saint Jacques le Mineur avec la massue et saint André avec la croix en forme d'X. De ce côté, une statue qui porte simplement un bâton assez vague ne saurait être, par élimination, que saint Mathieu.

Le *Christ tenant sa croix* est directement inspiré de la sculpture de Michel-Ange qui se voit à Rome en l'Église de Sainte-Marie de la Minerve. La figure de ce Christ est lourde et sans expression. On s'accorde, du reste, aujourd'hui pour reconnaître la froideur et l'insignifiance du modèle choisi par Bouchardon, et celui-ci n'a guère tiré un meilleur parti de cette figure académique où il semble bien cependant avoir voulu, au contraire de son modèle, exprimer les souffrances de la Passion (Voir p. 84).

Quant aux *apôtres*, ils peuvent se classer en deux catégories : les uns, drapés par grandes masses savantes, sont de bons morceaux d'école, de type classique; les autres, aux draperies chiffonnées et agitées, aux attitudes théâtrales, sont dans la manière berninesque : tous ont ce caractère commun d'être étrangers à l'art vraiment religieux.

Les différences très sensibles et l'inégalité de valeur entre ces diverses statues donnent l'idée que Bouchardon n'a pas dû y travailler seul; les draperies de plusieurs apôtres, notamment, témoignent d'un maniérisme à l'italienne qu'on ne rencontre pas dans les autres œuvres de ce sculpteur.

Cette opinion avait déjà cours de son vivant; Bachaumont écrivait en 1750 : « Ses principaux ouvrages à Paris sont à Saint-Sulpice, exécutés par ses élèves, d'après ses modèles [1]. » Thiéry et Dulaure écrivaient, encore en 1787, qu'il les avait sculptés « en partie [2] ».

La plus intéressante de ces sculptures, à mon avis, est la *Vierge de douleur*. Il y a peut-être un peu d'affectation dans l'expression du sentiment, mais cette expression paraît sincère : c'est celle d'une actrice de très

Dezallier d'Argenville, certains exemplaires sont datés de 1751 et d'autres de 1752.

1. *Revue universelle des arts*, V, 421.

2. Thiéry, *Guide des amateurs*, etc., II, 434; Dulaure, *Nouvelle description des curiosités de Paris*, 2e édit., II, 359.

grand talent, s'identifiant admirablement avec son rôle. D'autre part, la draperie, très largement traitée, enveloppe entièrement la Vierge en un mouvement qui donne une impression de véritable grandeur, soulignant l'immense accablement de la Mère de Dieu.



Vierge de douleur.
(Pierre. — Église Saint-Sulpice, Paris.)

Je n'ai guère trouvé d'appréciation des contemporains sur cette Vierge. Cependant, Caylus lui donnait un éloge particulier parmi les statues de Saint-Sulpice; il écrivait ceci : « L'expression de la douleur ne peut être mieux traitée, à mon sens que le ciseau l'a prononcée sur la tête de la Vierge, dont elle n'altère point la beauté [1]. » Le jugement de Lafont de Saint-Yenne est amu-

1. *Vie d'Eme Bouchardon*, p. 44.

sant: « La Notre-Dame... est vêtue dans le goût de ces filles dotées, que vous avez vues à Rome..... Elle a quelque chose de divin et ne représente pas moins une Mère de douleur. Mais toutes les vues de la Figure ne sont pas également belles : celle qui se présente en sortant des bas-côtés est équivoque : on n'y démêle qu'un bloc de pierre qui semble être posé au coin du pillier comme une borne [1]. »



Athlète domptant un ours.
Gravure de Caylus d'après Bouchardon.

III

L'exécution des statues de Saint-Sulpice, qui fut reléguée de plus en plus au second plan, devait permettre à Bouchardon d'accepter d'autres commandes, et il lui en vint de nombreuses.

Le duc d'Antin avait à cœur de lui donner autre chose que la statue de Louis XIV pour l'église Notre-Dame, et sans attendre l'achèvement de cette sculpture, pour laquelle Bouchardon montrait, du reste, peu d'empressement, il eut bientôt l'occasion de lui procurer une nouvelle commande. Le Roi ayant manifesté l'intention de donner à Chauvelin, garde des sceaux, des sculptures pour orner son parc de Grosbois [2], Bouchardon et son camarade Adam l'aîné furent chargés d'exécuter chacun un groupe en pierre qui représenterait un homme luttant contre une bête fauve. Bouchardon eut à faire un *Athlète*

1. *Lettre sur la peinture*, etc., 2e édit., p. 33.
2. Grosbois, com. de Boissy-Saint-Léger, arr. de Corbeil (Seine-et-Oise).

domptant un ours; le groupe d'Adam, qui lui faisait pendant, représentait un Chasseur enveloppant un lion dans ses filets.

Ces sculptures étaient terminées en 1735 [1], comme le prouve ce passage d'une lettre de Bouchardon à sa sœur aînée : « J'ai finit mon ouvrage heureusement à Grobois, qui a été admiré de tous ceux qui l'ont veüe... Madame la garde des sçaux m'a témoigné quel étoit très mortifiée que je n'eut pas fait la figure du sieur Adam, qui ne lui fit pas beaucoup d'honneur... » Il ajoute qu'il n'en veut pas tirer vanité, « parce que chacun fait ce qu'il peut », et les vrais connaisseurs sauront bien faire la différence; mais dans une seconde lettre, du 10 septembre, il revient, cette fois d'une façon mordante, sur ce sujet qu'il avait fort à cœur : « Véritablement, dit-il, il i a une grande différence de cette *(sic)* ouvrage au mien, tant pour la composition, le travaille et le dessein qui est misérable... Il a fait la cassequade de Saint-Cloux et ce groupe pour Grobois : ces deux ouvrage sont méprisé de tous les connoisseurs. Véritablement, je n'ai jamais rien vüe de plus mauvais en ma vie : les moindre sculpteur de Paris



Fontaine aux lions.
(Musée du Louvre.)

1. L'exposition des modèles (terre cuite) n'eut lieu au Salon qu'en 1737.



sont plus habil que cet homme là [1] ». Ce groupe, qui fut payé quatre mille livres [2], paraît avoir été détruit [3]. Dès 1762, Caylus écrivait : « Ce groupe est gravé, la composition subsistera, mais les finesses de l'ouvrage même ne feront pas longtemps honneur à leur auteur : le temps en aura bientôt fait justice; le grand air et la distance de Paris, quoique médiocre, rendent toujours l'entretien et les réparations difficiles : ainsi tout concourt à sa destruction [4]. » Il semble bien que dès la fin du XVIIIe siècle cette sculpture et celle d'Adam n'existaient plus, au moins à Grosbois : les documents de l'époque révolutionnaire relatifs à l'inventaire, à la vente et à la distraction, par la Commission des Arts, des objets se trouvant alors au château et dans ses dépendances, n'en font aucune mention [5]; cependant, Dezallier d'Argenville les signalait encore, en 1779, dans les boulingrins qui occupaient les côtés du parterre, et décrit ainsi le groupe de Bouchardon : « ... Un Athlète qui dompte un ours; un de ses genoux porte sur cette bête féroce et occasionne un savant raccourci [6]. »

Bouchardon n'avait pas encore abandonné l'exécution de la statue de Louis XIV pour Notre-Dame de Paris quand il fut chargé, en 1736, d'une autre sculpture destinée à la même église : c'était le *Tombeau de Charles de la Grange-Trianon*, chanoine de Paris, conseiller au parlement, mort à quatre-vingts ans, le 10 juillet 1733. D'après le marché passé avec ses héritiers, le 10 avril 1736, ce devait être une œuvre importante, mais Bouchardon ne fit que les modèles, en plâtre, de la figure et des ornements; le marché fut résilié en 1751, faute de ressources suffisantes. Caylus nous apprend qu'on mit à sa place un médiocre monument [7].

C'est également en 1736 que Bouchardon exécuta le *buste du marquis de Gouvernet*, qu'il traita dans la manière antique, comme il avait fait de celui du baron de Stosch.

Il existe de ce buste, dans la collection de Mme Édouard André, une

1. Carnandet, qui a publié ces deux lettes, date par erreur de 1734 celle du 10 septembre.
2. Arch. Nat., O[1] 2234, p. 164; O[1] 2235, fol. 201.
3. Lettres de M. Gaut, mandataire de M. le prince de Wagram au château de Grosbois (1891).
4. *Vie d'Edme Bouchardon*, p. 39.
5. Lettre de M. Coüard. archiviste de Seine-et-Oise, du 3 octobre 1891.
6. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris*, 4[e] édition, p. 353.
7. *Vie d'Edme Bouchardon*, p. 51-52. — Ce médiocre tombeau était dans la chapelle Sainte-Catherine (Thiéry, II, 107).



BUSTE DU MARQUIS DE GOUVERNET _ 1736 (MARBRE)

Collection de M. le Cte Aynar de Chabrillan

très belle terre cuite, qui a peut-être précédé l'exécution du marbre, mais ne porte ni signature ni date d'exécution. Le marbre, au contraire, est signé : EDMUNDUS BOUCHARDON, SCULPTOR REGIUS, FACIEBAT A. D. 1736. Il appartient aujourd'hui, par voie d'héritage, à M. le comte Aynar de Chabrillan, arrière-petit-neveu du personnage représenté, Charles-Frédéric de la Tour du Pin, marquis de Gouvernet, sénéchal de Valentinois et de Diois, gouverneur de Montélimar (1694-1775). M. de Chabrillan, qui nous a permis d'étudier et de reproduire ce magnifique portrait de famille, possède également deux quittances, signées de Bouchardon, qui se rapportent à son exécution : elles sont datées de 1737 et de 1741 et mentionnent un paiement total de 1.600 livres [1].

Cette œuvre, exposée au Salon de 1738, est ainsi désignée par le livret (n° 153) : « Un portrait en buste de marbre blanc, sans draperies, traité dans le goût de l'antique ». Ce parti pris, que nous avons déja noté dans une autre œuvre de Bouchardon, devait plaire infiniment à ceux des contemporains qui voulaient ramener l'art français au « grand goût de l'antique » et incriminaient volontiers les draperies chiffonnées de Lemoyne et des autres : « Il n'est point habillé, écrivait plus tard Caylus, et le sentiment de la chair, joint à la plus grande simplicité, rend ce portrait infiniment recommandable [2]. » Avec ses cheveux longs rejetés en arrière, son mouvement noble et hardi du coup et des épaules, c'est d'ailleurs, il faut le reconnaître, une œuvre de très grande allure, et le plus beau, le plus vivant portrait qu'eût encore produit Bouchardon [3]. (Pl. VIII.)

A cette même année 1736 doit être rapportée l'exécution du ***monument funéraire de la duchesse de Lauraguais***, que l'on voyait en l'église de Saint-Sulpice de Paris. Ce petit monument, élevé à la mémoire d'une jeune femme de dix-neuf ans, consistait en un bas-relief en pierre de Tonnerre, de petites dimensions, figurant une femme éplorée, appuyée sur une colonne qui portait cette inscription : UT FLOS ANTE DIEM FLEBILIS OCCIDIT.

Caylus exprimait le regret qu'il fût en pierre et mal éclairé (il était du côté de la grande sacristie, près de la troisième chapelle). On ne s'étonnera pas qu'il l'ait trouvé très beau, comme toutes les autres œuvres

1. Ces documents ont été publiés dans le ***Bulletin de la Société d'histoire de l'Art français*** (1908, p. 31-33) par M. Paul Vitry, à qui M. de Chabrillan avait bien voulu les communiquer, et qui m'a signalé la situation de ce buste, que je savais seulement exister encore.
2. Caylus, ***Vie d'Edme Bouchardon***, p. 38.
3. Avec le buste de Clément XII et celui du cardinal de Polignac, ce sont les trois seuls bustes subsistants, à ma connaissance, des neuf que Bouchardon a sculptés.

de son ami Bouchardon; du reste, l'abbé Le Blanc s'écriait, dès l'année 1747 : « Le petit tombeau de Madame la duchesse de Loraguais...., soit pour le dessein et la manière de traiter les draperies, soit pour la force de l'expression, n'est-il pas comparable à ce qu'il nous reste de plus beau de l'Antiquité?»; Dezallier d'Argenville le déclarait « admirable »; Baillet de Saint-Julien reconnaît à la Vertu qui pleure « un tour simple, gracieux et élégant »; Bachaumont le proclamait « beau comme le bel antique, aussi pur et aussi sage », et Lenoir estimait que l'artiste y avait mis « de la grâce et de la vérité [1] ». Malheureusement, si Lenoir le reçut bien au dépôt des Petits-Augustins [2], on ne sait ce qu'il devint à la dispersion de son Musée et l'on n'en trouve pas trace à l'église Saint-Sulpice [3].

IV

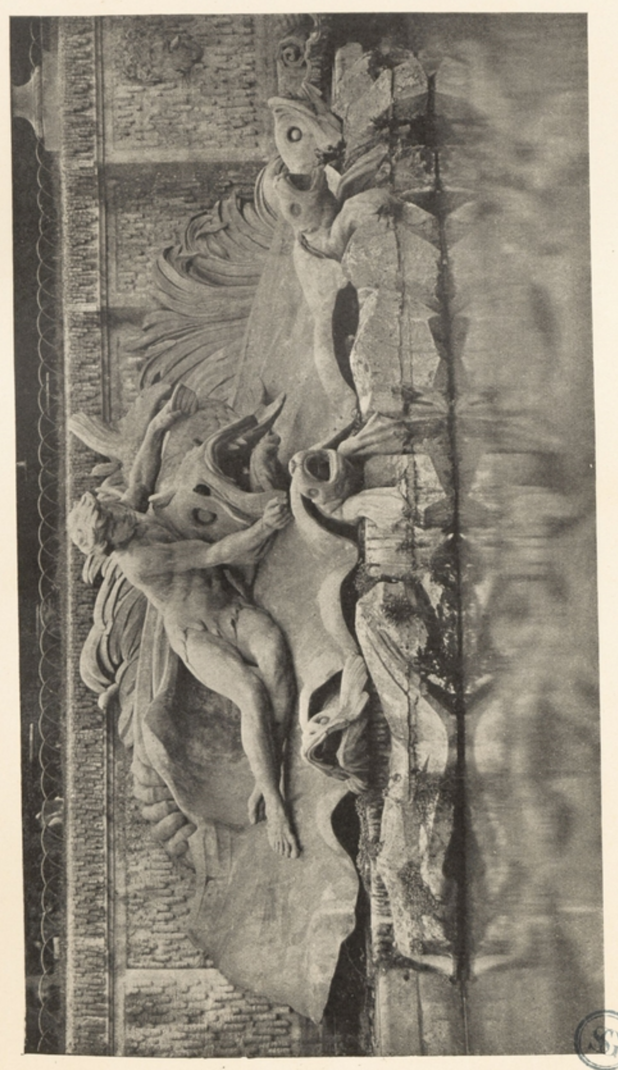
A l'époque où nous sommes arrivés, Bouchardon n'avait guère traité en ronde bosse que des sujets très simples, bustes et statues, et chaque œuvre ne comportait qu'un seul personnage : un seul groupe, en effet, nous est apparu, dans la liste déjà longue de ses sculptures, celui du château de Grosbois, qui n'existe plus; ceux du bassin de Neptune, beaucoup plus importants, dont il va être question, existent encore.

Le duc d'Antin, malgré des procédés hautains dans ses rapports avec les artistes, avait un véritable souci de leurs intérêts : la conduite qu'il a tenue à l'égard de Bouchardon en est un exemple bien probant; le duc lui avait promis « de la belle et bonne besogne », et vraiment il lui tint parole. Nous l'avons vu, dès l'arrivée du sculpteur à Paris, lui commander une statue de Louis XIV pour l'église Notre-Dame. Bouchardon ne se pressa pas de l'exécuter, mais le duc ne lui tint pas rigueur, et dès l'année 1735 il lui commandait le groupe de Grosbois; enfin cette sculpture était à peine terminée qu'il lui en ordonnait plusieurs pour Versailles.

1. Caylus, p. 48; [Le Blanc], *Lettre sur l'Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l'année 1747*, p. 179, note; [Dezallier d'Argenville], *Voyage pittoresque à Paris*, 1749, p. 251, et 1778, p. 353; [Baillet de Saint-Julien], *Lettre sur la peinture*, 2e édit., 1749, p. 35; Bachaumont, dans *Revue universelle des arts*, V, 421; Lenoir *Musée des monuments français*, 1810, p. 272, nº 375. — Cependant Lenoir avait écrit sur son exemplaire de 1793 : « Ce monument... n'est pas du meilleur temps de cet artiste » (Courajod, *Alexandre Lenoir*, II, 269, note).

2. Courajod, *Alexandre Lenoir*, I, p. 41, nº 284.

3. Il figure cependant sur l' « État des statues, bas-reliefs, etc., transportés à Saint-Denis et au Musée du Roi, restitués à des particuliers et aux églises », 1821, et il y est dit qu'il fut restitué à Saint-Sulpice (Courajod, *Alexandre Lenoir*, I, p. 192).



Le Dieu Protée. — Plomb.
(Bassin de Neptune, à Versailles.)

Bouchardon devait être satisfait, mais il trouvait que les paiements faits au nom du Roi se faisaient trop attendre. Le duc d'Antin finit par se fâcher, comme en témoigne la lettre suivante, qui se passe de commentaire :

« A Versailles, le 5 may 1736.

« Je reçois votre lettre du 3. Si vous voulés que le roi se serve de vous,



Enfant au dragon.
Groupe en plomb. (Bassin de Neptune, à Versailles.)

je vous conseille de n'être pas si difficultueux et de ne pas demander de l'argent tous les jours, comme vous faites. Je sçai que vous n'êtes pas riche : ainsi j'aurai soin de vos affaires à mesure que vous travaillerés. Vous pouvés mener ici les gens qui vous sont absolument nécessaires : j'aurai soin de les faire payer.

« On va vous donner cinq cens écus tout à l'heure; ce n'est point la mode chés le Roy de payer par avance.

« Le Duc d'Antin[1]. »

1. Papiers de famille Bouchardon.

La demande d'argent faite par Bouchardon se rapportait sans doute à des études préparatoires : nous avons, en effet, un mémoire écrit de sa main, où il est dit que les groupes dont nous allons parler ont été commencés le 4 juin 1736 et finis le 19 septembre 1739[1].

On connaît le bassin de Neptune, commencé sous Louis XIV, qui l'inaugura le 17 mai 1685, et terminé seulement sous Louis XV. Il a, sur le devant, la forme d'un demi-cercle; le fond est rectiligne et formé par un grand mur de soutènement, destiné à maintenir les terres qui dominent le bassin de ce côté. Contre ce mur et comme posés sur l'eau sont appliqués trois grands groupes de figures en plomb. Celui du milieu est d'Adam l'aîné et représente le Triomphe de Neptune et d'Amphitrite, accompagnés de tritons et de monstres marins; celui qui fait face à la droite du spectateur, œuvre de Jean-Baptiste Lemoyne, figure l'Océan assis sur un monstre marin, au milieu de roseaux et de poissons ; celui de gauche est de Bouchardon : on y voit *le dieu Protée*, couché sur une grande coquille, appuyé sur un monstre marin qui écarte les roseaux avec sa queue, et jette de l'eau par la gueule et les naseaux; il est accompagné de dauphins et de veaux marins qui sortent de dessous les bords de la coquille et jettent également de l'eau par la gueule. (Pl. IX).

De plus, les deux rampes du bassin sont terminées de chaque côté par un socle sur lequel est posé un groupe, également en plomb, œuvre de Bouchardon : c'est un *Génie conduisant un dragon marin* qui jette de l'eau par la gueule. (Voir p. 45 et pl. X).

La commande de ces groupes, ou tout au moins celle du groupe central, eut lieu en 1735, à la suite d'un concours[2]. Le lecteur, qui connaît maintenant l'opinion de Bouchardon sur le talent d'Adam l'aîné, peut se figurer l'amère déception ressentie par le grand artiste lorsqu'il se vit préférer un camarade sur lequel il était convaincu de l'emporter haut la main, pour avoir vu de près ses travaux pendant de longues années, à Rome et à Paris.

Mais si Bouchardon avait de puissants protecteurs et des amis enthousiastes, on ne pouvait toujours négliger à son bénéfice la valeur de ses concurrents, et leur art, très critiqué et attaqué par certains, n'en restait pas moins très goûté encore à ce moment. Ainsi, le cardinal

1. Papiers de famille Bouchardon.

2. Dom Calmet, *Bibliothèque Lorraine*, col. 13, article d'Adam; Jules Guiffrey, dans *Nouv. arch. de l'Art français*, 2e série, II, 170, note.



GÉNIE CONDUISANT UN DRAGON MARIN. 1739 (PLOMB)

Bassin de Neptune à Versailles

de Polignac, en même temps qu'il lui faisait sculpter son buste, à Rome, avait chargé Adam l'autre sculpteur de l'École, de nombreuses copies de l'Antique; de même le duc d'Antin, favorable à Bouchardon et averti par Vleugels de la supériorité de celui-ci sur son camarade, n'avait pas craint cependant de lui donner ce dernier pour émule à Grosbois. Dans la circonstance présente, Bouchardon pouvait dire, comme il l'écrivait à sa sœur en cette même année 1735, à propos des groupes de Grosbois: « Il i a beaucoup de gens qui protège les ignorant comme les habil; cela ne peut avoir qu'un temps: les ouvrages, à la suite des temps, rende (*sic*) témoignage du mérite de celui qui les a fait [1]. »

Adam, fort de la décision qui lui avait attribué l'exécution du groupe principal, affronta le jugement du public en exposant son modèle au Salon de 1737; Lemoyne et Bouchardon, peut-être par dépit, se gardèrent de l'imiter. Il semble, du reste, que Bouchardon ait eu comme une compensation, au point de vue pécuniaire, dans la commande des deux génies conduisant des monstres marins, placés aux extrémités des deux rampes du bassin : les trois groupes lui furent payés ensemble dix-neuf mille livres [2].

Cet ensemble, qui fait grand honneur au talent de Bouchardon décorateur, rappelle les nombreuses études, tant relevés que compositions personnelles, auxquelles il s'était astreint, soit à Rome, soit à Paris, et qui nous sont révélées dans ses cartons par nombre de documents du plus haut intérêt. La fantaisie originale se mêle dans ces dessins, dont on trouvera reproduit ici un assez grand nombre, aux souvenirs des fontaines baroques de l'Italie. Au contraire, dans les groupes du bassin de Neptune, c'est surtout le souvenir des grands décorateurs versaillais du siècle précédent qui domine : équilibre majestueux des masses, noblesse des proportions et des attitudes, tout y sent encore l'art des Girardon et des Coyzevox.

Cependant, une nuance plus légère, plus gracieuse, s'accuse dans les groupes d'enfants; on sent même une fantaisie moins ordonnée et plus libre dans la composition du motif principal; la figure d'homme enfin offre surtout une recherche plus précise de la vérité des formes et de la souplesse élégante du modelé que dans les meilleures créations du siècle précédent.

Il serait intéressant de savoir en quels termes Caylus, lisant l'éloge de Bouchardon, au lendemain de son décès, devant l'Académie de

1. Carnandet, p. 41.
2. Arch. Nat., O[1] 2241, folio 23.

Peinture et de Sculpture, aurait apprécié le groupe du dieu Protée, mais il se contenta de rappeler qu'Adam avait été chargé du groupe principal; s'il avait parlé du concours, il n'aurait pu éviter d'en dire plus ou moins son sentiment. Il est vrai qu'Adam l'aîné était mort, mais son frère cadet, sculpteur comme lui, vivait encore, et faisait même partie de l'Académie depuis deux mois : le mieux était de garder le silence.

Pendant qu'il travaillait aux sculptures du Bassin de Neptune, Bouchardon fut chargé par Orry, nouveau directeur général des bâtiments,



Procession de saint Charles Borromée, à Milan.
Dessin pour un bas-relief de la chapelle de Versailles. (Musée du Louvre.)

d'un bas-relief en bronze destiné à la chapelle du château, représentant la *Procession de saint Charles Borromée*, à Milan, pendant la peste. Ce bas-relief faisait partie d'une série[1], dont chacun devait orner l'un des sept autels; les autres furent commandés à Guillaume Coustou le fils (la Visitation, au maître-autel), Adam l'aîné (sainte Adélaïde), Michel-Ange Slodtz (saint Louis), La Datte (saint Philippe), Adam le jeune (sainte Victoire), Vinache (sainte Thérèse), et Francin (les trois Maries). Les saints que je viens de nommer étaient les patrons des principaux membres de la famille de Louis XV.

Bouchardon déclare, dans un état des sculptures faites par lui sur l'ordre de M. Orry, que ce bas-relief, commencé en 1737, lui a coûté « beaucoup de peines et de soins; » qu'il a fait toute la dépense des

1. Récemment étudiée par M. Deshairs (*Revue de l'art ancien et moderne*, XIX (1906), p. 219).

frais, « qui ne laisse pas d'être considérable[1] ». L'œuvre exécutée ne fut mise en place qu'en 1747; elle fut payée cinq mille livres[2]. Un plâtre avait figuré au Salon de 1739.

Des premières études, il nous reste, au Musée du Louvre, une esquisse (sanguine), mise au carreau, qui présente cependant des différences avec la sculpture, dans le groupe des pestiférés[3].

La composition est sagement entendue. L'artiste a évité de nous montrer un trop grand nombre de personnages, ce qui aurait enlevé de l'intérêt à



Procession de saint Charles Borromée, à Milan.
(Bronze. — Chapelle du château de Versailles.)

la scène principale représentant le saint archevêque, placé sous un dais, tenant devant soi une croix processionnelle et élevant la tête et les bras vers le ciel, dans un noble mouvement. D'autre part, pour nous donner l'idée d'un long cortège, il a suffi d'imaginer un fond d'architecture, avec un porche laissant apercevoir une profonde perspective dans laquelle se déroule la tête de la procession. Enfin, un groupe de pestiférés, les uns déjà morts, les autres gémissants, placés sur un des côtés de la scène, complète ce tableau saisissant, qui se fait remarquer par la simplicité dans la manière de traiter le sujet et par une belle ordonnance générale.

1. Écrit entièrement de la main de Bouchardon (Papiers Bouchardon).
2. Arch. Nat., O^1 2246, folio 336.
3. Dessin du Louvre, nº 24673 des dessins français. A été reproduit par les soins de M. Deshairs en 1906, et de MM. Jean Guiffrey et Pierre Marcel en 1907.

V

En même temps que se terminaient les sculptures du Bassin de Neptune, Bouchardon exposait au Salon de 1739 le petit modèle, en terre cuite, d'un *Bacchus* commandé par le comte de Livry, suivant un marché du 6 février de la même année. Cette sculpture devait être en pierre de Tonnerre, dans la proportion d'environ sept pieds : le prix convenu était de trois mille livres.[1]

Voltaire, qui avait vu le modèle avant l'ouverture du Salon, écrivait de Cirey, le 7 mars : « Mon Dieu ! que la figure du Bacchus de Bouchardon est admirable de tout point ! » D'après le marché, ce dieu devait être représenté nu et debout, le bras droit et la tête levés, s'appuyant sur un tronc d'arbre d'où pendraient diverses couronnes ; pour le mieux caractériser, une panthère devait être à ses pieds. La mort de M. de Livry, en 1741, fit renoncer à l'achèvement de cette sculpture. Du reste, Bouchardon en avait déjà suspendu l'exécution pour s'occuper d'un ouvrage beaucoup plus considérable : la Fontaine de la rue de Grenelle.

1. Papiers de famille Bouchardon.

CHAPITRE IV

FONTAINE DE LA RUE DE GRENELLE

1739-1745

I. Les deux marchés. — Description du monument.
II. L'œuvre jugée par les contemporains.

I

Depuis longtemps le Bureau de la Ville de Paris projetait de construire une fontaine monumentale dans le quartier du faubourg Saint-Germain, jusqu'alors peu favorisé sous le rapport de la distribution des eaux. Des arrêts du Conseil d'État, en 1715 et 1724, avaient indiqué successivement des emplacements à prendre au carrefour des rues du Bac et de l'Université, puis dans la rue Saint-Dominique ou dans les rues voisines; enfin, en 1739, les échevins achetèrent, à cet effet, rue de Grenelle, tout près de la rue du Bac, un terrain dépendant d'un couvent de Récollettes. Bouchardon fut chargé de tout le monument, architecture et sculpture.

A la suite d'un devis présenté par l'artiste, les échevins firent, le 6 mars 1739, un premier marché s'appliquant seulement à la partie centrale du monument que nous voyons aujourd'hui, la seule qu'on eût alors l'intention d'exécuter. C'est un peu plus tard qu'on s'avisa de donner à la fontaine de plus amples proportions. Le prix convenu était de 49.518 livres.

La meilleure description qu'on en puisse donner est celle de Bouchardon lui-même, qui accompagnait le devis; elle nous renseigne, en outre, sur la signification donnée par l'auteur à l'attitude de certaines statues et à l'emploi de divers motifs d'ornements :

« La fontaine dont on produit le dessein consiste en un corps de bâtiment sur trois faces dont la principale, qui se présente sur la ruë, a vingt un pieds de largeur et trente-sept pieds d'élévation, et cette face est divisée dans sa hauteur en deux parties.

« La première, qui sert de base à la seconde, est un grand socle d'architecture rustique, orné de refends dans toute son étenduë; il s'élève à douze pieds au-dessus du pavé de la ruë et forme dans son milieu un corps avancé, en tour ronde.

« Au dessus s'élève un second corps d'architecture, décoré de colonnes et de pilastres d'ordre ionique qui portent leur entablement.



Fontaine de la rue de Grenelle. Fragment d'une étude pour le génie de l'Automne. (Musée du Louvre.)

« Tout l'édifice est terminé par un fronton contre lequel vient mourir un acrotère qui sert à cacher le toit.

« Le second corps d'architecture est posé en retraite sur le premier, ce qui laisse dans l'endroit où ils se joignent un espace de deux pieds de saillie, pour y placer les figures qui doivent servir à l'embellissement de cette fontaine.

« La principale occupe le milieu et représente la *Ville de Paris*, sous la figure d'une femme assise dans un trône placé sur un socle circulaire. Elle sera richement vêtue et l'on fera en sorte que son attitude inspire de la majesté. D'une main elle tiendra une prouë de vaisseau, sur laquelle elle s'appuiera; elle aura l'autre bras replié et appuyé sur le côté, et sur la tête elle portera une couronne murale.

« De chaque côté de cette figure, sont deux autres figures couchées. Celle à droite représente la rivière de *Seine :* on lui a fait regarder la Ville de Paris avec une satisfaction mêlée de surprise. La rivière de *Marne* est représentée de l'autre côté, uniquement occupée du soin de répandre ses eaux bienfaisantes dans la ville, d'y procurer l'abondance et d'y faire fleurir le commerce.

« Ces trois figures, qui seront de sept pieds de proportion, seront



Fontaine de la rue de Grenelle, à Paris.

exécutées en marbre, de même que les roseaux en bas-relief qui leur servent de fond et les divers attributs qui les caractérisent.

« Le reste des sculptures, qui ne consistent qu'en ornemens... sera exécuté en pierre de lier (*sic*) ou autre pierre dure, ainsi qu'on le jugera plus à propos, à l'exception toutefois de deux mascarons qui jettent l'eau de la fontaine, lesquels seront en bronze. »



Fontaine de la rue de Grenelle. Étude pour la statue de la Marne.
(Musée du Louvre.)

Quelques indications complémentaires sont fournies par le devis : on devait exécuter en pierre dure, au-dessus des deux arcades des bas-côtés du monument, deux cartouches aux armes de la Ville, accompagnés de deux cornes d'abondance; au tympan du fronton, les armes du Roi, dans un cartouche accompagné de branches d'olivier; sur la frise de l'entablement, deux avirons liés, en sautoir.

Le cartouche aux armes du Roi et les ornements qui l'accompagnaient sont encore visibles dans les anciennes gravures (voir p. 65); ils ont été remplacés par une couronne nouée par des rubans.

Dans le devis qui précéda le second marché, passé le 23 décembre 1739 et s'élevant à 32.667 livres, Bouchardon décrivait ainsi les deux ailes :

« L'on y a ajouté deux ailes de bâtiments, qui soutiennent la fontaine et lui donnent un air de magnificence qu'elle n'avoit pas.

« Pour que ces deux ailes fussent décorées d'une façon convenable au corps du milieu, qu'on a laissé subsister, l'on a cru ne pouvoir rien imaginer de mieux que d'y placer dans des niches quatre figures des *Génies des Saisons*, représentés, ainsi qu'ils le sont sur des médailles, par des jeunes gens ailés qui portent des fruits qui croissent dans chaque saison. On a eu par là le dessein de montrer que l'abondance qui règne dans Paris ne souffre aucune interruption dans le cours de l'année.



Fontaine de la rue de Grenelle.
Statue du Printemps. (Pierre.)

« Il restoit des espaces vuides au-dessous des niches : l'on y a introduit des *bas-reliefs* où l'on exprime des jeux d'enfants qui ont rapport au sujet que représente la statue qu'ils accompagnent.

« Les *armes de la Ville*, qui dans le premier dessein servoient de couronnement aux deux portes qui étoient de chaque côté de la fontaine, sont à présent placées dans des renfoncements en forme de cadres, au-dessus de ces mêmes portes que la nécessité a obligé de conserver, et elles deviennent d'une plus belle proportion, plus riche et dans une plus heureuse disposition. »

Le devis ajouta des moulures pour le piédestal de marbre de la statue de la Ville de Paris et stipula que les quatre statues des génies et les bas-reliefs correspondants seraient en pierre de Tonnerre. Par un marché particulier, du 13 mars 1741, Bouchardon s'engagea envers Cayeux, sculpteur d'ornements, à lui faire exécuter en pierre le cartouche aux armes du Roi (qui était au milieu du fronton) et les deux cartouches aux armes de la Ville, moyennant 1.200 livres[1]. Les quatre chapiteaux-colonnes et les quatre chapiteaux-pilastres furent exécutés, en pierre de Conflans, par un autre sculpteur qui signe : de Bruyer (?).



Fontaine de la rue de Grenelle.
Statue de l'Été. (Pierre.)

Deux inscriptions furent gravées pour commémorer l'érection de ce monument, l'une en latin, composée par le cardinal de Fleury, placée à la partie supérieure, sur une plaque de marbre noir, dans l'entrecolonnement : elle est tout entière consacrée à la gloire du Roi ; l'autre, qui n'existe plus, était en français, sur marbre blanc, placée sur le soubas-

1. Ce sculpteur ne figure pas dans les Dictionnaires de Jal et de Bellier de la Chavignerie ; M. Victor Advielle, qui a écrit une notice sur lui en 1895 (*Réunion des Soc. des Beaux-Arts des départements*), ignore qu'il ait travaillé pour Bouchardon et sculpté la pierre.

sement : elle donnait les noms du prévôt des marchands, des échevins, des procureur et avocat du Roi et de la Ville, du greffier en chef, du receveur, enfin du sculpteur. Toutes deux portaient la date de 1739, qui est celle du commencement des travaux ; l'œuvre ne fut terminée qu'en 1745.

II

Bouchardon avait exposé, au Salon de 1740, les modèles en plâtre des trois statues de la Ville de Paris, de la Seine et de la Marne, et au Salon de 1741 ceux des quatre bas-reliefs qui figurent les Saisons. A ma connaissance, on n'en fit alors mention dans aucun compte-rendu : c'est seulement après l'achèvement du monument que plusieurs critiques donnèrent leurs appréciations détaillées sur l'ensemble.

Mariette, l'ami intime du sculpteur, fit paraître le premier une description très élogieuse de la fontaine, en une brochure imprimée en 1746, sans nom d'auteur, sous le titre de : *Lettre de M. M** à un ami de province au sujet de la nouvelle fontaine de la rue de Grenelle, au fauxbourg S[t] Germain des Prez.* In-4°, sans lieu ni date.

Au point de vue de l'architecture et de la disposition générale, Mariette félicite l'artiste, gêné par l'étroitesse du terrain et par celle de la rue, d'avoir su, au moyen d'un retrait en forme de demi-cercle, donner à l'ensemble du monument un recul suffisant pour permettre de l'embrasser d'un seul coup d'œil, et d'avoir mis en même temps la partie centrale en relief. Il faut avouer que, malgré cette ingénieuse combinaison, le monument est assez difficile à apercevoir et à juger d'ensemble : les dessins et gravures rendent bien mieux compte de ses lignes générales que toute photographie de face ; mais on ne peut rendre l'artiste responsable d'un inconvénient qu'il semble avoir diminué dans la mesure du possible.

Mariette essaie ensuite de justifier les raisons qui ont fait traiter la partie supérieure des deux ailes en un style bien différent de celui de l'avant-corps. L'explication qu'il en donne est importante à noter : la grande intimité qui existait entre lui et Bouchardon, le fait que dans les circonstances les plus importantes de la vie de son ami, c'est généralement lui qui se chargea de rédiger les lettres et mémoires nécessaires à la défense de ses intérêts et de sa réputation, enfin la tournure même de la phrase, autorisent

Edme Bouchardon

Pl. XII



FONTAINE DE LA RUE DE GRENELLE

MOTIF CENTRAL MARBRE

à penser que l'artiste lui-même avait inspiré ces lignes : « Quoique la décoration des deux ailes prenne plus de richesse dans la partie supérieure, il n'y règne point cependant d'ordre ionique comme dans le corps du milieu :



Fontaine de la rue de Grenelle.
Étude pour le bas-relief de l'Hiver. (Musée du Louvre.)

Monsieur Bouchardon a cru qu'il valoit mieux lier toutes les parties qui entrent dans cette décoration au moyen de simples avancés, ou, si l'on veut, de pilastres dénués de bases et de chapiteaux, ce qu'il a fait sans doute pour mettre plus de repos et d'harmonie dans son ordonnance et pour l'étendre

davantage. Et, en effet, si ces pilastres eussent été chargés d'un trop grand nombre de petites moulures, les parties auraient paru trop coupées, et certainement il en seroit résulté trop de sécheresse. »

Quant aux sculptures, Mariette vante dans la statue de la ville de Paris la majesté de son attitude et « la simplicité noble et mâle de l'Antique » qui la caractérise, « ainsi que le jet de sa draperie ». La figure du Fleuve (*La Seine*) lui paraît dessinée avec science et fermeté ; celle de la Nymphe (*la Marne*) lui plaît par « la souplesse et le beau coulant de ses con-



Fontaine de la rue de Grenelle. — Bas-relief du Printemps (Pierre.)

tours » ; il trouve enfin que toutes deux conservent, « sous la dureté du marbre, la délicatesse et la sensibilité de la chair. »

Naturellement, le critique estime ingénieuse, parce qu'elle est inspirée des Anciens et empruntée de leurs médailles, l'idée de représenter les Saisons par des génies ailés; c'est à la lettre, ce que Bouchardon avait dit dans son devis.

Enfin, les bas-reliefs lui paraissent dignes d'admiration, par « la richesse des compositions » ; le travail en est, à ses yeux, « aussi recherché et aussi spirituel que la matière pouvoit le comporter ».

Un seul regret jette une ombre, d'ailleurs fugitive, sur ce brillant tableau: c'est que ces bas-reliefs et toutes les autres sculptures des ailes ne soient

qu'en pierre de Tonnerre, « qui a le grain assez fin et qui est fort blanche, mais qui n'a pas, à beaucoup près, la fierté du marbre ».

Pour se résumer, Mariette admire la forme pyramidale, recommandée par Michel-Ange, et la trouve parfaitement réalisée dans l'ensemble de l'œuvre; l'extrême simplicité, qui fait la grande richesse de l'édifice, et, comme le mot de la fin, « ce goût pur de l'Antique, ce goût solide et sage que donne, seule, l'étude de la belle nature ».

L'année suivante (1747), La Font de Saint-Yenne en faisait égale-



Fontaine de la rue de Grenelle. — Bas-relief de l'Été (Pierre.)

ment l'éloge dans les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France...*, mais d'une manière banale; Baillet de Saint-Julien lui en fit un vif reproche dans sa *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, publiée en 1748, et, quant à lui, on ne peut le taxer d'une pareille insuffisance. Sa critique s'attache même à des questions bien minimes, mais elle vaut la peine d'être lue : ce n'est plus l'opinion d'un Mariette, peut-être aveuglé par l'amitié, c'est le jugement d'un indépendant, enhardi sous le voile de l'anonyme et qui en prend tout à son aise.

L'architecture lui paraît belle, mais la présence de denticules dans un fronton d'ordre ionique est, suivant lui, une véritable faute de style.

Les deux ailes, avec leurs pilastres sans chapiteaux, lui font l'effet « d'un morceau de menuiserie »; le couronnement de l'attique est trop nu, et ferait meilleure figure avec « un balustre à jour et de beaux vases antiques, posés dans des distances convenables ». Bouchardon avait prévu la critique, et la réponse qu'il y a faite, par la plume de Mariette, me paraît excellente.

Baillet dit aussi que les rapports de l'architecture avec la sculpture manquent d'une juste proportion; il enferme l'artiste dans ce dilemme : « Ou l'architecture est trop petite pour ces figures, ou bien elles sont



Fontaine de la rue de Grenelle. — Étude pour le bas-relief de l'Été. (Musée du Louvre.)

gigantesques relativement à cette même architecture. » Il semble, cependant, que l'impression est tout autre si l'on prend la peine de se placer à la distance voulue pour embrasser le monument d'un coup d'œil et saisir son ensemble « plein de convenance et d'harmonie[1]. »

La critique de Baillet s'applique même aux moindres sculptures, mais tout d'abord, le groupe central lui paraît bien composé, quoique les deux statues couchées ne semblent pas d'aplomb. La figure de la Ville de Paris est d'un grand style et la tête a beaucoup de noblesse; les draperies sont bien jetées, mais, si la forme des plis est excellente, les détails des plans particuliers sont négligés. Au contraire, pour ces trois statues, les saillies des muscles et des os sont suffisamment indiquées et sans dureté, grâce

1. Reiset, *Notice des dessins, cartons, pastels*, etc., *du Louvre*, 2e *partie : École française ;* 1892 p. 270 (Appendice).



Fontaine de la rue de Grenelle.
Étude d'Enfant, pour le bas-relief de l'Été.
(Musée du Louvre.)

aux méplats de la peau qui les recouvre, et présentent à l'œil des mollesses d'un aspect très gracieux.

Les quatre Génies et les bas-reliefs correspondants font l'objet de remarques identiques. L'impitoyable critique ne nous fait grâce d'aucun détail. Il observe qu'en général, dans toutes ces statues, le pouce du second orteil fait saillie sur le premier ; cette « affectation » est tout à fait opposée aux « belles proportions de l'Antique », et le sculpteur qui s'est permis une pareille fantaisie se voit infliger un blâme énergique : « Il est toujours dangereux de voir ceux qui ont poussé l'Art aussi loin donner dans des manières trivialles. » Le cygne placé derrière la *Seine* lui paraît une véritable « charge », tandis que le canard placé à l'opposé semble bien s'élancer hors des roseaux qui l'entourent. On constate « avec peine » que le bélier placé à côté du *Génie du Printemps* l'emporte beaucoup sur la statue elle-même ; que le *Génie de l'Été* a les genoux trop en dedans, et que cette manière de poser n'est guère usitée que dans les modèles de femmes » ; mais tout est beau dans la statue de l'*Hiver*, « jusqu'à l'animal qu'elle a à ses pieds ! »



Fontaine de la rue de Grenelle.
Étude pour le bas-relief de l'Hiver. (Musée du Louvre.)

On trouvera plus justes les observations suivantes : le fleuve de la *Seine* n'a peut-être pas l'air assez âgé, et son attitude est un peu commune, tandis que la *Marne* a une pose gracieuse. L'*Été* est dans une attitude indécise : on ne sait pas ce qu'il veut faire de sa javelle : son mouvement est

beau mais ne s'explique pas. Le génie de l'*Automne*, exprimant le jus de raisin dans une coupe, est d'une élégante composition (voir p. 52); celui de l'*Hiver* figure très bien l'agitation du vent : la draperie en est hardie et produit des masses d'ombre qui donnent un beau relief à toute la statue.

En général les enfants des bas-reliefs lui semblent, avec raison, avoir un air de famille et des figures trop vieilles. J'ajouterai qu'elles sont parfois un peu lourdes et communes, notamment celle de l'enfant qui dort, dans le bas-relief de l'*Été* (p. 60), et j'accorde à Baillet que les



Fontaine de la rue de Grenelle. — Bas-relief de l'Automne. (Moulage.)

jambes de celui qui se trouve au premier plan, dans le bas-relief du *Printemps*, sont peut-être un peu maigres, mais il faut admirer avec lui l'enfant qui monte à un arbre, comme pour dénicher des oiseaux, et l'on pourrait encore signaler, dans ce même bas-relief, pour sa naïveté vraie et charmante, un enfant qui dort, tenant un oiseau de la main droite, tandis qu'il en maintient un autre du bras gauche, amoureusement posé contre sa tête. Dans le bas-relief de l'*Été*, les personnages ne sont pas aussi heureusement groupés que dans les autres; on observera, d'ailleurs, qu'il n'était pas facile de représenter autrement que sur une même ligne les trois moissonneurs occupés à fauciller le blé, et de les grouper avec le quatrième qui est endormi.

Baillet de Saint-Julien n'a pas compris l'action représentée dans le bas-relief suivant, celui de l'*Automne*: il n'y voit « qu'une bacchanale d'enfans dont deux, dans le délire du vin, font manger de force des raisins à un bouc ». Il s'agit simplement de deux enfants dont l'un est renversé par le bouc, tandis que l'autre s'efforce de le maîtriser, en le maintenant par les cornes. Peu nous importe de savoir si l'enfant est capable de le dompter, ce qui préoccupe singulièrement notre critique. De même, on ne voit pas pourquoi les deux autres enfants devraient exprimer une joie bruyante à la vue de cette bousculade. C'est, paraît-il, une critique



Fontaine de la rue de Grenelle. — Bas-relief de l'Hiver. — (Moulage.)

qu'on avait faite et dont Baillet nous transmet l'écho; mais il oublie que ces enfants, tout entiers adonnés au plaisir de manger d'excellents raisins, ne doivent pas s'émouvoir pour si peu. On trouvera plus naturel que l'enfant qui se retourne pour contempler la scène exprime seulement un vague étonnement, comme il convient à cet âge.

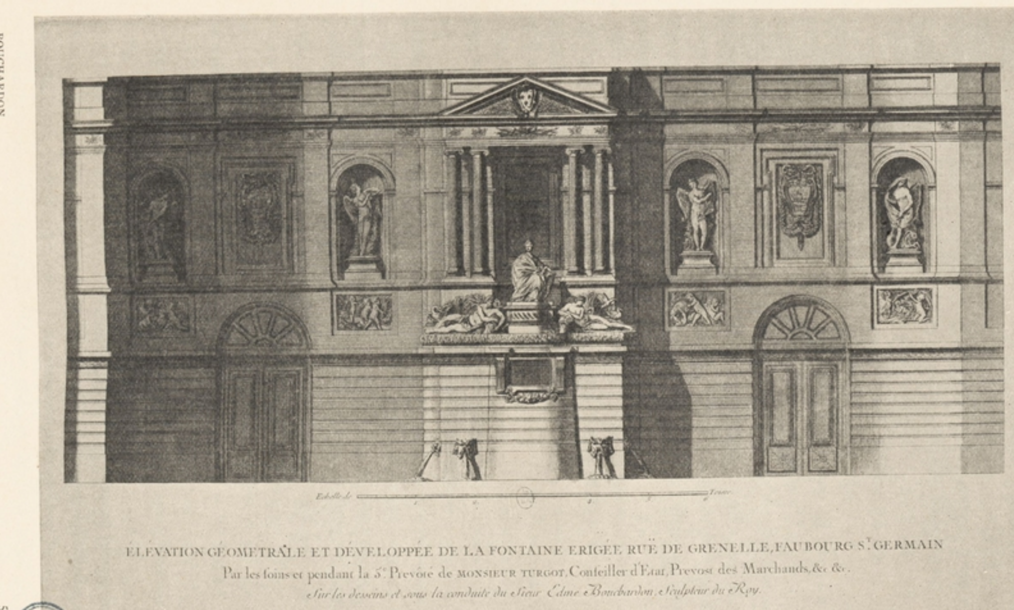
Le dernier bas-relief représente l'*Hiver;* il a toute la faveur de Baillet, qui le trouve supérieur aux trois autres. Rien n'est plus gracieux, en effet, que le groupe des quatre enfants accroupis sous une sorte de tente pour se garantir du froid; l'un d'eux souffle dans une sarbacane pour activer le feu placé devant la tente. Un cinquième est debout, qui se

chauffe, le dos tourné au foyer. L'ensemble est charmant: on dirait d'une nichée de petits chats: l'enfant debout est tout à fait délicieux dans son innocente nudité.

En somme, malgré des critiques de détail, le monument paraît avoir été très admiré des contemporains : Baillet de Saint-Julien résume son jugement sur l'œuvre et sur son auteur en disant « qu'on ne tariroit point si l'on s'attachoit à donner toutes les louanges qui sont dues à son habilité »; Piganiol de la Force déclare qu' « après la Fontaine des Saints-Innocens, il n'y a pas dans Paris une plus belle fontaine que celle-ci »; Voltaire trouve « admirable » la fontaine de Jean Goujon, mais n'hésite pas à la mettre au second rang, après la non moins « admirable fontaine de Bouchardon ». Diderot, plus autorisé que Voltaire, la proclame également « belle », mais seulement pour les figures[1].

Cependant, au point de vue de sa destination et de sa situation, on ne peut méconnaître le bien-fondé d'une critique formulée par Voltaire contre ce monument dès avant son exécution; il écrivait au comte de Caylus, en 1739: « Je ne doute pas que Bouchardon ne fasse un beau morceau d'architecture, mais qu'est-ce qu'une fontaine qui n'aura que deux robinets où les porteurs d'eau viendront remplir leurs seaux? Ce n'est pas ainsi qu'on a construit les fontaines dont Rome est embellie. Nous avons bien de la peine à nous tirer du goût mesquin et grossier. Il faut que les fontaines soient élevées dans les places publiques et que les beaux monuments soient vus de toutes les portes. Il n'y a pas une seule place publique dans le vaste faubourg Saint-Germain: cela fait saigner le cœur. Paris est comme la statue de Nabuchodonosor, en partie or, en partie fange[2]. » Diderot était absolument du même avis: « Point de belle fontaine où l'eau ne forme pas la décoration principale ». Cette critique avait été faite, en une forme très plaisante, dès l'année 1753, par le jésuite Laugier, dans son *Essai sur l'architecture* (p. 190). Lui aussi, comme Voltaire, envisageait à la fois la fontaine de Jean Goujon et celle de Bouchardon; il écrivait: « Dira-t-on que l'idée d'une tour quarrée, avec des fenêtres dans l'entre-deux des pilastres, soit l'idée d'une fontaine? Me renverra-t-on à la rue de Grenelle, pour m'y faire voir quelque chose de mieux?... Je crois voir un

1. Piganiol, *Description historique de la Ville de Paris*, 1765, VIII, p. 107; Voltaire, *Œuvres complètes*. Paris, Garnier frères, t. VIII (1877), p. 576. — *Corresp. litt. de Grimm.*, 1er mars 1763. Édit. de 1813, 1re partie, t. III, p. 328.
2. Voltaire, *ibid.*, t. XXX, ou 3e de la Correspondance, p. 108.



Fontaine de la rue de Grenelle, d'après une estampe du temps.

retable d'autel, et je suis fort étonné d'apprendre, par l'eau qui coule en bas, que c'est une fontaine. »

Cette observation était très juste, mais de lui-même, sans l'avis de Voltaire et des autres, l'artiste qui avait habité Rome pendant neuf années, qui avait fait des études approfondies pour la fontaine de Trevi, qui en avait dessiné ou inventé des centaines d'autres, qui possédait dans ses collections d'estampes, et dans celles de ses amis Mariette et Caylus, quantité de types d'édifices de cette nature, ne pouvait avoir méconnu l'importance d'une pareille question. S'il ne l'a pas résolue dans le meilleur sens, c'est que l'exiguïté du terrain s'y opposait. Laugier, malgré la critique rapportée plus haut, finit d'ailleurs par le reconnaître : « Il lui auroit fallu, dit-il, une place plus commode et plus avantageuse », et sa conclusion est qu' « il faut aller à Rome pour prendre le goût des belles fontaines ».

En résumé, l'ensemble est harmonieux et la sculpture témoigne de la véritable maîtrise à laquelle est parvenu notre artiste, alors en pleine maturité. Le goût classique, dont il est un des plus ardents protagonistes, s'affirme dans les lignes nobles et simples de l'édifice, dans son ornementation sévère, dans la draperie savante de la statue centrale. On sait, d'autre part, qu'après avoir étudié longuement les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres, et avec un des plus habiles crayons qu'aient maniés les artistes de son temps, il s'adonna pour ce monument même à des études serrées d'après le modèle vivant, dont ses cartons nous ont laissé le témoignage. Aussi, pour l'anatomie, la critique n'y est-elle guère possible que sur des points de détail, Bouchardon l'ayant étudiée avec autant de soin que la draperie. Les diverses figures de la fontaine ont à la fois un style et une vérité tout à fait saisissants. On y sent une volonté d'art remarquable, servie par un métier merveilleux. Le reproche le plus sérieux qu'on ait fait à l'artiste est de n'avoir pas su s'arrêter à temps dans le fini du travail de praticien, mais ses autres qualités, toutes de premier ordre, suffisent à classer ce monument au premier rang parmi ceux du siècle tout entier.

Il est à regretter que l'on ne puisse transporter cette fontaine sur une place, où elle trouverait un cadre en rapport avec ses proportions, ou qu'en laissant le monument où il est, on ne puisse aménager au-devant une place suffisante pour permettre de le voir dans son ensemble, à la distance voulue.

J'appellerai aussi l'attention sur l'état déplorable dans lequel se trouvent les parties en marbre, malgré des nettoyages faits de temps à autre. Déjà, en 1803, à la suite d'une lettre adressée au Ministre de l'Intérieur par l'architecte Legrand[1], on avait essayé de faire disparaître définitivement les végétations de lichens qui détériorent ces belles sculptures. On fit alors l'essai d'un procédé qui passait pour avoir été employé par les Anciens[2]; en supposant que ce procédé fût capable de donner de bons résultats, on ne pourrait les obtenir qu'à la condition d'en renouveler l'emploi de temps en temps, puisque de nouveaux nettoyages sont devenus nécessaires et que ceux qu'on pratique de nos jours sont notoirement inefficaces.

1. Belgrand, *Travaux souterrains de Paris*, III, p. 599.
2. Voir la *Revue Universelle des Arts*, XX (1864-65), p. 356.



Fontaine de la rue de Grenelle.
Étude pour le bas-relief de l'Automne. (Musée du Louvre.)



Fontaine de la rue de Grenelle.
Modèle de la statue de la Ville de Paris. — Plâtre.
(Appartient à Madame Laillaut.)

CHAPITRE V

MAUSOLÉE DU CARDINAL DE FLEURY

1743-1746

I. Ouverture du concours.
II. Premier projet de Bouchardon, 1743.
III. Second projet, 1745.
IV. Abandon du projet de Bouchardon.
V. Le monument de Bouchardon et celui de Lemoyne.

I

Le cardinal de Fleury, longtemps honoré de la confiance du Roi, d'abord son précepteur puis son premier ministre, avait gouverné sans éclat mais avec un absolu désintéressement : il mourait le 29 janvier 1743, ne laissant qu'une très modeste fortune. Le Roi, ayant décidé de lui faire élever un mausolée, chargea le contrôleur général des Finances, Orry de Fulvy, qui était en même temps surintendant des Bâtiments, de faire présenter des projets par divers artistes. Bouchardon en fut avisé par une lettre de Gabriel, contrôleur général des Bâtiments, du 9 février 1743 :

« Le Roy, écrivait Gabriel, a ordonné à Monseigneur le Contrôleur général de faire faire plusieurs models pour le mausolée de S. E. M. le cardinal de Fleury, en l'église de Saint-Louis du Louvre, dans la grande arcade renfoncée de la nef, à gauche en entrant. Monseigneur a fait choix de Vous, Monsieur, pour faire un des models, et me charge de vous le mander. Vous pouvez, en attendant le model en bois de la ditte arcade, que je fais faire pour vous chez le sieur Marteau, menuisier du Roy, rüe du Chantre, exercer votre génie en desseins.

« L'intention du Roy et du Ministre est que vous donniez carrière à votre imagination : le lieu, le sujet et le motif doivent vous prêter du secours, et je ne doute point que vos talens ne brillent dans cet ouvrage.

« Monseigneur le Contrôleur général a fait choix encore de Mrs Lemoyne et Adam le cadet pour concourir avec vous[1] ... »

Deux autres concurrents, La Datte et Vinache, furent ajoutés aux trois qui avaient, seuls, été primitivement désignés.

Les modèles furent exposés dans une galerie du château de Versailles, vers le milieu de l'année; en attendant la décision du Roi, chacun des concurrents mit en œuvre toutes les influences qu'il pouvait avoir à la Cour, pour déterminer le Roi en sa faveur. La lettre suivante, adressée à Bouchardon, de Versailles même, par une personne de la Cour, nous met au courant des intrigues qui s'agitaient autour du souverain :

« A Versailles, ce 3 aoust, à dix heures du soir.

« Bonne nouvelle, mon cher amy. Depuis ma lettre écritte, le Roy, en retour de la chasse, a demandé tout haut et en présence de tout le monde, à Mr Gabriel, pour lequel des tombeaux il estoit. — « Sire, lui a-t-il respondu, du premier moment que j'ay veu celuy de Bouchardon je n'ay point hésité à luy donner la préférence. Je n'ay point changé de sentiment depuis, et je n'hésiteray point de dire à V. M. que je ne connois à la tête de la sculpture que Coustou et luy : ce sont les seuls capables d'une exécution seure et belle. » — Pendant cette conversation, qui a esté plus longue, sur le mesme ton, Mr le Dauphin, qui estoit allé dans la Gallerie pour voir les models, est venu retrouver le Roy, qui estoit à sa toilette et luy a demandé son sentiment, et à Mr le Duc de Chatillon. — « Pour Bouchardon, Sire », ont-ils répondu tous deux. — Mr Gabriel, qui estoit auprès de Mr le Dauphin, luy a demandé si il avoit veu le dessein; le Roy, qui s'en est apperçu, a demandé à Mr Gabriel ce qu'il disoit. — « Je parlois du dessein du tombeau de Bouchardon, a-t-il répondu, et je disois à Mr le Dauphin que cette idée, quoyque simple en aparence, estoit susceptible de tout ce qui pouvoit caractériser les vertus de Son Éminence ».

1. L'original de cette lettre, et ceux de beaucoup de documents qui vont être cités, appartiennent aux héritiers de Bouchardon.

M. de Gesvres s'est mis de la partie, et vous avez esté festé tout au mieux par vos amis. Je ne crois pas que jamais affaire ait esté en meilleur train; à demain au soir une autre lettre. Le courrier est tout trouvé et partira dans l'instant de la décision. Je vous fais compliment d'avance, et vostre amy, le meilleur de vos amys, vous embrasse. Buvez à nostre santé avec l'ami Mariette faittes luy part de cette lettre et mes amitiez.

« Tous vos rivaux sont icy, mais ils feroient mieux de s'en aller demain matin. Mr La Datte voulut me tirer les vers du nez, et je lui ai répondu en homme de cour, c'est-à-dire le contraire de ma pensée. Vous sentez pourquoy.

« Je sauray demain quel jour on emportera les models ».

(Non signée.)

Du côté de l'ouverture : « On donnera dix sols au porteur si la lettre est rendue avant onze heures. »

II

La balance semblait donc pencher du côté de Bouchardon, mais le Roi n'avait pas encore prononcé la parole décisive : il voulait sans doute connaître l'opinion du public, au Salon qui allait s'ouvrir deux jours plus tard, le 5 août.

On y vit, en effet, les cinq modèles composés par Lemoyne, Vinache, La Datte, Bouchardon et Adam le cadet. D'après les descriptions que donne le livret du Salon, ces modèles devaient être exécutés en marbre pour toutes les parties principales, bien que la description du modèle de Bouchardon soit muette sur la nature des matériaux; le projet de Vinache se distinguait par l'emploi de marbres de différentes couleurs. Dans tous il entrait du bronze, doré ou non, employé pour les parties accessoires, sauf dans le projet de Lemoyne, qui comportait deux figures principales, de mêmes dimensions: le Cardinal, en marbre, et le Temps, en bronze. Le modèle de Vinache montrait le cardinal assis sur son tombeau, les autres le représentaient agenouillé et en prière. Un autre caractère commun à ces divers projets, c'était l'emploi de nombreux attributs et figures allégoriques, même dans le modèle de Lemoyne, qui était le plus simple.

Quoique la description du modèle de Bouchardon se trouve dans le livret de 1743, on ne peut se dispenser de la reproduire ici : elle explique le symbolisme des moindres parties du monument, qui est assez compliqué ; je donne le texte même de la minute écrite par l'artiste (Voir pl. XV) :

« Ce projet que présente le S. Bouchardon n'est qu'une légère ébauche de ce qu'il exécuteroit si on lui faisoit l'honneur de l'en charger[1].

« On y voit d'abord, comme l'objet principal, Son Éminence à genoux sur un prié-dieu, au-dessus de son tombeau.

« Derrière lui et sur le même plan est le génie de la France qui, sous la figure d'un enfant éploré, tient trois couronnes que S. E. semble lui avoir remises, pour ne plus s'occuper que des grandeurs éternelles. La première de ces couronnes, qui est de laurier, exprime son zèle pour la gloire du Roy et de l'État ; la seconde, qui est de chêne, et que les Anciens nommoient couronne civique, est le symbole de son amour pour la Patrie et de son attention à ménager les peuples ; la troisième enfin, qui est d'olivier, attribut ordinaire de la Paix, annonce qu'elle étoit e terme heureux où tendoient toutes ses vües.

« Au pied du tombeau sont deux lyons, dont l'un écrase l'hydre vaincue, tandis que l'autre tient le masque qu'il a arraché à l'Erreur, et le flambeau de la Discorde prêt à s'éteindre.

« Deux consoles, qui supportent le tombeau, laissent entre elles un champ où l'on a placé l'emblème de l'Éternité exprimé, à l'Antique, par un serpent qui, se mordant la queuë, forme un cercle en rond parfait, au milieu duquel un sable aislé marque, par opposition, le nombre et la rapidité des jours que nous passons sur la terre.

« Plus bas et sur une plate-forme, formée par une double plinthe qui décrit un avant-corps, sont deux figures de Vertus affligées, qui s'appuyent sur le globe de la Terre, où l'on distingue surtout l'Europe, comme la partie du monde où la réputation de S. E. s'est le plus répanduë, parce qu'elle a esté plus particulièrement l'objet de ses travaux. Une de ces Vertus, caractérisée par le Gouvernail qu'elle tient à la main, par le Miroir et par le Serpent qui sont à ses pieds, marque l'Équité, la Prévoyance et la Sagesse qui accompagnoient son administration; l'autre, qui représente la Religion, est reconnoissable à son voile et à sa croix, de même qu'au

1. Cette observation préliminaire ne figure pas dans le livret.



Mausolée du cardinal de Fleury. — Premier projet (1743). — Cire rouge.
(Appartient à M. Pesme.)

rouleau ou volume antique sur lequel son bras droit est posé, et à la flame ardente qu'elle élève et dirige vers le ciel.

« On a mis au haut de la contretable, qui sert de fond à ce mausolée, le cartouche des armes de S. E., ornée (*sic*) d'une guirlande de cyprès, pour répondre par cette simplicité à son extrême modestie dans tout ce qui le regardoit personnellement. »



Méditation sur la Mort. Composition allégorique.
(Musée du Louvre.)

Dans un paragraphe additionnel, qui se trouve sur une mise au net, il est dit que les figures, en exécution, devaient avoir six pieds trois pouces.

Bouchardon, en même temps qu'il joignait cette description à l'envoi de son modèle, avait eu l'idée d'adresser à M. Orry un mémoire fantaisiste, qui présente un véritable intérêt. Sa forme humoristique atteste l'existence de relations très amicales entre le sculpteur et le contrôleur général des Finances, surintendant des Bâtiments du Roi. On y entrevoit aussi, au travers des exagérations voulues, avec quelle conscience Bouchardon se préparait à l'exécution des travaux qu'on avait l'intention de lui donner. Je transcris d'après un texte écrit de la main de l'auteur :

« Mémoire des frais fait (*sic*) par E. B., sculpteur ordinaire du Roy, pour le Mausolée de son Éminence M^r le cardinal de Fleury, par ordre de Mr Orry, Ministre d'État, contrôleur général des finances et surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures de Sa Majesté.

« P^mo. Avoir déboureé huit jours de réflection pour ce préparer à obéir aux ordres précis du Ministre et protecteur des Arts.

« S^do. Avoir déboureé trente cinq ans de veille et d'estudes, tant en France qu'en Italie, pour pouvoir parvenir à satisfaire son bon gout.

« T^so. Avoir déboureé trois mois de travail à composer différentes idées, tant en dessin qu'en model en cire; fait et refait plusieurs fois, et critiqué par l'hauteur (*sic*) dans toute la rigueur de l'art, pour pouvoir estre présenté au jour nommé dans le lieu destiné à subir l'examen des connoisseurs.

Q^to. Avoir déboureé quatre mois de craintes et de souci ; n'avoir pas même dormi tout ce tems la dose ordinaire que la nature demande, dans l'apréhantion que le dit modèle ne soit pas agréé, examiné, considéré avec attention et récompensé selon les susdits déboureés de l'hauteur, qui ne surfait point et qui parle en confiance.

« Le supliant espère en la justice et en la générosité de celui qui a été l'ordonnateur du dit ouvrage, et il en aura une reconnoissance éternel, en tachant de mériter une autre fois, par son émulation et par son travail, l'honneur de ces bonnes graces.

« Somme total des déboureés .... 210.000 livres.

Observations

« L'hauteur prend la liberté de vous faire remarquer que la dépance de l'exécution en marbre du susdit mausolée coutera beaucoup moins que le déboureé des frais de son Mémoire, et au cas que ledit ouvrage n'aye pas lieu, il se contentera, pour prix et valeur du modèle qu'il en a fait, d'une année d'arérages des deux cents dix mil livres énoncé si-dessus.

« A Paris, le 24e may 1743. »

Parmi les concurrents de Bouchardon il y en avait deux, Vinache et La Datte, qui n'étaient pas à redouter ; les deux autres, Adam le Cadet et Lemoyne, étaient plus sérieux. Enfin, Bouchardon l'emporta et Gabriel lui annonça cette bonne nouvelle, de Fontainebleau, le 29 septembre, en ces termes :

« Monsieur le Contrôleur général m'ordonne de vous mander que votre dernier desseing est agréé, Monsieur, et que vous serez chargé de faire le

tombeau de M. le cardinal de Fleury. Il veut garder encore vos desseings. Il m'enjoint de vous recommander de vous bien tranquiliser de vos inquiétudes.

« Devinez à cette heure si je vous en fais mon compliment de bon cœur. Ne faites part de cette bonne nouvelle qu'à vos bons amys, et ne manquez pas d'écrire une lettre de remercimens et de reconnoissance à M. le Contrôleur général; je dis de reconnoissance, parceque je ne puis douter depuis quelque temps du cas qu'il fait de vous, et combien à juste titre vous devez vous attacher à luy[1]... »

Ce choix devait susciter à Bouchardon beaucoup d'envieux : les concurrents évincés, et peut-être aussi d'autres sculpteurs qui n'avaient pas été appelés à concourir, se vengèrent par des épigrammes. Feu Jules Cousin a publié dans les *Archives de l'Art français* (V. p. 62-64) une chanson composée à cette occasion et dans laquelle on faisait payer chèrement à l'heureux élu sa victoire. On y met en scène un paysan qui est venu voir le Salon; en voici quelques couplets :

Mais avant de quitter Paris,
Moy, curieux, je demandis :
« Lequel a donc gagné le prix?

— C'est, dit-on, certain Bouchardon,
Des..... favori mignon :
Aussy en est-il tout bouffy.

Il étoit certain de gagner,
Cela étoit bien médité
Avant que les tombiaux l'on vît.

Personne n'en est étonné :
Il est flatteur, c'est son méquier,
C'est par là qu'on trouve l'appuy.

Ceux donc qui ont fait les pu biaux
Ils ont donné l'épée à l'iau :
Le plus moindre a été choisy. »

III

Pendant que la critique s'acharnait sur le modèle exposé par Bouchardon, ce sculpteur était en train d'en composer un autre, sur l'ordre que lui en avait donné M. Orry.

On a peut-être remarqué que Gabriel, annonçant l'heureuse nouvelle à

1. Le projet de Lemoyne avait paru digne d'une récompense; on lui accorda mille livres (Arch. Nat., O[1], 2244, comptes de 1743). — Bouchardon écrivit à Orry dès le lendemain; l'original de cette lettre de remerciement a figuré sous le n° 22, dans le catalogue d'une collection d'autographes, vendue par Gabriel Charavay le 22 novembre 1881.

Bouchardon, ne lui parlait pas du modèle, mais du « dernier desseing » ; ainsi, le 29 septembre 1742, le Contrôleur général des Finances avait déjà entre les mains plusieurs dessins qui lui avaient été soumis pour un nouveau modèle. Caylus nous apprend, en effet, que ce ministre avait demandé un second projet « dans lequel la figure du cardinal fût moins subordonnée aux figures accessoires ».

Dans ce second modèle, Bouchardon semble s'être inspiré du tombeau du cardinal de Richelieu, de Girardon. L'idée fut trouvée bonne, et le Contrôleur général, qui suivait cette affaire avec la plus grande sollicitude, se contenta de demander quelques modifications de détail, comme le montre cette nouvelle lettre de Gabriel, datée de Choisy, le 6 février 1744 :

« Je n'ay pu vous rejoindre, Monsieur, ayant retourné chés M. le Contrôleur général avec luy. Le Roy veut voir vostre model, mais M. le Contrôleur général m'a dit qu'il souhaittoit que vous fissiez la réforme qu'il vous a demandé. Sa critique est très juste ; rendez seulement votre idée du desseing et vous serés parfait. L'expression doit estre muette. Le principal sujet est vieux, cassé et mourant ; ses derniers efforts, quoyque efforts, ne peuvent point estre vigoureux, et le mourant ne doit montrer qu'un geste de résignation. Enfin, vous saurré ce qu'il a désiré : il faut le satisfaire. Il vous en parlera sûrement demain, quand vous irés le remercier, sur les huit heures ; promettés et agissés, après quoy ne perdés point de temps pour faire peindre. Vous voulés mon avis, je vous le donne en amy, qui sera toujours vostre très humble et très obéissant serviteur. »

Ce second modèle fut exposé au Salon de 1745 ; il était en cire, comme la maquette du premier projet. Voici la description qu'en donne le livret du Salon :

« Mausolée de S. E. M. le Cardinal de Fleury qui, ayant été approuvé par Sa Majesté, s'exécute en marbre, sous les ordres de M. le Contrôleur Général, pour être placé dans l'église de Saint-Louis du Louvre.

« M. le cardinal de Fleury, couché entre les bras de la Religion, et soutenu par cette Vertu qui fut toujours l'objet de ses soins, est représenté expirant. Sa vüe est dirigée vers le Ciel, ses bras étendus ; toute son attitude marque une entière résignation à la volonté de Dieu et une confiance sans bornes en sa miséricorde. Un spectacle si touchant, le souvenir d'une longue et paisible administration, excitent les justes regrets du Génie de la France et lui font répandre des larmes, dont il arrose le pied de la colonne

funéraire qui porte l'Urne destinée à renfermer les cendres de Son Eminence[1]..... »

Ce nouveau modèle était, comme conception, infiniment supérieur au premier, quoique Bouchardon n'ait pu le débarrasser entièrement des *ustensiles* symboliques qui étaient alors l'accessoire obligé de toute sculpture funéraire, telle cette urne destinée, dit le livret, à recevoir les



Le Cardinal de Fleury expirant dans les bras de la Religion.
(Esquisse du second projet, cire blanche. Collection Pesme.)

cendres du ministre : véritable contre-sens, qui évoquait l'idée d'une incinération pour la sépulture d'un chrétien, d'un cardinal!

On voit, par le titre donné à cette description, que dès le milieu de l'année 1745 Bouchardon travaillait déjà le marbre : il n'en fit que l'ébauche, et reçut quatre mille livres pour tous ses travaux.

Les comptes des Bâtiments du Roi ne parlent, pour ces deux projets de mausolée, que de quatre modèles *en terre*, faits en 1744, de plusieurs modèles en plâtre et d'une ébauche en marbre, faits en 1745, mais il est certain que Bouchardon fit notamment deux modèles en cire,

1. Livret de 1745, n° 73. — La description donnée par Caylus, p. 71-78, est plus détaillée.

qui sont toujours restés dans sa famille, où l'on a bien voulu nous les laisser étudier et nous autoriser à les reproduire. Caylus, qui les a décrits en 1762, déclare qu'ils étaient alors en la possession de M. Girard, beau-frère de Bouchardon. Ils appartiennent aujourd'hui à M. Pesme, qui les a reçus par héritage.

Le premier est placé dans une grande niche en bois mouluré, décorée de quelques ornements : c'est le modèle de l'arcade de l'église, exécuté par le menuisier Marteau, dont il a été question plus haut. Dans cette niche sont les figurines de cire largement modelées, au mouvement légèrement accusé, qui correspondent aux descriptions ci-dessus.

Le second a dû être détruit en partie. Il n'en subsiste plus que les deux figures principales, en cire blanche : le cardinal expirant dans les bras de la Religion, qui le soutient (Voir p. 77).

Bouchardon lui-même, dans une note écrite de sa main, parle de « plusieurs esquisses en terre et de deux modèles en cire, avec le corps d'architecture, dont l'un des deux a été choisi et approuvé par Sa Majesté pour estre exécuté en marbre et en bronze doré[1] ». Gabriel confirmait cette indication lorsqu'il écrivait, le 15 avril 1746 : « Il n'y a que le petit modèle *en cire* de fait[2]. »

Le mutisme des comptes des Bâtiments s'explique, puisque les modèles en cire sont restés en la possession de Bouchardon, et cependant ces esquisses furent payées à l'artiste. Charles-Nicolas Cochin, qui fut chargé plus tard de régler définitivement les comptes de ces sculptures, nous a laissé le récit des difficultés soulevées par la réclamation des modèles en cire, faite au nom du Roi. « Il étoit bien simple, dit-il, que les 4.000 livres lui demeurassent pour les esquisses qu'il avoit faittes; j'en écrivis à M. de Marigny, qui en demeura d'accord, mais il pensoit qu'en conséquence M. Bouchardon nous remettroit les esquisses, pour le Roy. Je fus voir M. Bouchardon : il ne fut point du tout de cet avis, et me dit qu'il ne les donneroit pas pour dix mille francs. Ce marché n'auroit pas été avantageux pour le Roy. Comment faire? Bouchardon n'entendoit pas que rien contrariast ses idées : on ne l'y avoit point accoutumé. Il falloit donc que les 4.000 francs lui fussent laissés, sans que le Roy eût rien. Heureusement, M. de Marigny n'aimoit point à traiter les artistes à la rigueur; il faisoit

1. Arch. Nat., O[1] 1925[a].
2. O[1] 1933.

tout le cas de M. Bouchardon que méritoient ses talens : il consentit à tout plutost que de fâcher M. Bouchardon, qui s'en seroit plaint comme de la plus cruelle injustice et qui n'auroit pas manqué de gens qui l'auroient cru sans autre examen[1]. »

IV

Bouchardon fut obligé d'abandonner l'exécution du mausolée parce-que le Roi lui-même y avait renoncé. La famille du cardinal reprit le projet et confia le travail à Lemoyne. C'est tout ce que nous apprennent les contemporains; quant aux motifs qui amenèrent ce revirement si singulier, Mariette, Cochin, Dandré-Bardon, dans sa biographie de Lemoyne[2], tous enfin, Caylus lui-même, observent un silence prudent, car l'explication donnée par Caylus n'explique rien : « Cet ouvrage, dit-il, n'a point été exécuté; des obstacles généraux s'y opposèrent ».

Qu'était-ce que ces obstacles généraux? Ce projet de monument avait fait trop de bruit, et le nom du Roi s'y trouvait trop directement associé pour que son abandon ne fût pas motivé par de graves raisons, ou bien encore par une puissante intervention. Un concours établi entre les principaux sculpteurs, l'exposition de leurs projets au Salon de 1743, la lutte ardente entre les concurrents, avaient agité fortement l'opinion dans le monde des Arts. L'initiative du Roi n'avait pas moins attiré sur ce point les regards de toute la Cour. Enfin, l'exposition, en 1745, du modèle définitivement adopté, et l'annonce faite au public que le monument était déjà en cours d'exécution, avaient maintenu en éveil jusqu'au dernier moment l'attention générale.

Assurément, quand on apprit que le Roi venait d'abandonner un projet si publiquement affirmé, chacun voulut connaître la cause d'un changement aussi imprévu, et je pense qu'on n'eut pas de peine à la découvrir; seulement, ce que tout le monde savait, personne n'aurait osé le dire tout haut, encore moins l'écrire. Dans un mémoire rédigé par Bouchardon pour obtenir le règlement définitif de ses travaux[3], il est dit que « le tombeau

1. *Mémoires inédits de C. N. Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, p. 95-96.
2. *Vie ou Éloge historique de Jean-Baptiste Le Moyne, par M. Dandré-Bardon, recteur.* — Paris, 1779, in-12.
3. Arch. Nat., O¹, 1925*.

de Monseigneur le cardinal de Fleury a été ordonné par M. Orry, directeur général des Bâtiments du Roy », et que « depuis la mort de M. Orry cet ouvrage est demeuré en suspens ». Ainsi l exécution aux frais du Roi du mausolée du cardinal a été arrêtée le jour où celui qui l'avait ordonnée ne s'est plus trouvé là pour en assurer l'achèvement. Coïncidence singulière, dira-t-on, mais qui peut s'expliquer si l'on y regarde de près.

Orry avait rempli les fonctions de contrôleur général des Finances sous le ministère du cardinal de Fleury, et secondé puissamment le premier ministre dans la gestion économe des deniers publics. On comprend dès lors qu'il ait soutenu chaleureusement, peut-être même suggéré à l'indolent Louis XV l'idée d'élever aux frais du trésor royal un monument au ministre dont il avait si entièrement partagé les vues. Par sa fonction de directeur général des Bâtiments, ce même Orry se trouvait naturellement désigné pour en diriger l'exécution.

En outre, il est assez vraisemblable qu'Orry devait s'intéresser particulièrement à la fortune de Bouchardon. Ce ministre n'était pas seulement originaire de la même province : il y avait conservé des attaches sérieuses. Sans compter sa terre de la Chapelle-Godefroy, près de Nogent-sur-Seine, où il aimait à séjourner, Orry avait d'autres propriétés en Champagne, entre autres le comté de Vignory, à quelques lieues de Chaumont. Enfin, le mémoire fantaisiste que Bouchardon avait pris la liberté de lui adresser semble bien démontrer qu'il existait entre ces deux hommes, malgré la grande différence de leur condition sociale, des rapports intimes, presque familiers.

D'autre part, Orry avait encouru l'inimitié de Madame d'Étioles (devenue ensuite marquise de Pompadour), en l'éconduisant avec sa rudesse habituelle, quand elle était venue lui demander une ferme générale pour son mari ; ce fut la cause de sa disgrâce : Madame d'Étioles, dès qu'elle fut déclarée maîtresse du Roi, lui fit enlever le Contrôle des Finances et la Direction des Bâtiments (6 décembre 1745). Cette dernière charge fut donnée, quelques jours plus tard (19 décembre), à Le Normand de Tournehem, l'ancien protecteur de Mademoiselle Poisson, devenu l'oncle de Madame d'Étioles, et, par un renversement des rôles, le protégé de Madame de Pompadour. C'est là, suivant moi, qu'il faut chercher la cause principale de l'abandon du projet de mausolée.

Si l'on ajoute à l'hostilité de Madame de Pompadour envers Orry, son

indifférence bien naturelle pour la mémoire du cardinal, disparu de la scène avant même qu'elle y eût fait son entrée; les préoccupations causées par la guerre de la succession d'Autriche, si malheureusement engagée par le défunt ministre (c'est peut-être là ce que Caylus qualifie d' « obstacles généraux ») ; la mort d'Orry lui-même, survenue peu de temps après sa chute (9 novembre 1747); enfin, cette considération : que Bouchardon, privé de l'exécution du mausolée, restait quand même chargé d'un travail pour le compte du Roi, la statue de l'*Amour*, commandée antérieurement par Orry, on trouvera peut-être moins étrange ce dénouement imprévu.



Jeune prince.
(Musée du Louvre.)

V

Le mausolée sculpté par Lemoyne ne fut pas exécuté d'après le modèle que cet artiste avait exposé au Salon de 1743[1]. Ce modèle de 1743 était ainsi décrit dans le livret du Salon :

« Le *cardinal* est représenté en prières *(sic)*. Le *Temps* lève le voile qui cachoit l'inscription et y montre les attentions de Sa Majesté pour ce ministre. La *Fidélité* au Roy le pleure, et des *Génies* soutiennent ses armes.

« Les figures sont de marbre blanc, excepté celle du Temps, dont la couleur de bronze représente la vieillesse. »

Quant au modèle qui fut réellement exécuté, on n'en peut parler d'après

1. M. Le Breton, le dernier historien de Lemoyne, semble l'avoir ignoré (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1882, p. 131).

le monument lui-même, qui semble avoir été détruit[1], mais au moins d'après la gravure parue dans la sixième édition (1778) du *Voyage Pittoresque de Paris*, de Dezallier d'Argenville; cette gravure révèle une œuvre d'une analogie frappante avec le dernier projet de Bouchardon.

On y voit le cardinal également expirant, mais couché sur le côté au lieu d'être renversé. A son chevet se trouve aussi la Religion qui le soutient, mais elle est debout, et cette attitude lui est rendue possible parce que le sculpteur l'a placée sur un plan moins élevé que celui du tombeau. Dans le projet de Bouchardon elle est agenouillée, parce qu'elle se trouve sur le même plan que le cardinal.

Aux pieds du mourant est une figure qui ne se trouvait pas dans le modèle de Bouchardon: c'est l'Espérance. Elle est à genoux et montre une inscription gravée sur une pyramide qui garnit le fond de l'arcade; mais on voit du même côté, au premier plan, la France désolée, sous la forme d'une femme debout qui se voile la face de la main droite. Bouchardon avait exprimé la même idée sous l'aspect d'un Génie qui répand des larmes aux pieds d'une colonne funéraire.

Enfin, il n'est pas jusqu'à l'urne destinée à renfermer les cendres du cardinal qui ne se rencontre dans les deux compositions, avec cette seule différence que Lemoyne l'a mise au sommet d'une pyramide, tandis que Bouchardon l'avait employée comme couronnement d'une colonne funéraire. D'ailleurs, dans les deux monuments la colonne et la pyramide avaient la même destination: elles servaient à garnir le fond de l'arcade destinée à recevoir le tombeau.

Ainsi, Lemoyne s'était inspiré trop clairement, pour qu'il soit possible de le méconnaître, du dernier projet de Bouchardon, qu'il avait pu voir au Salon de 1745.

1. M. Gaston Brière a raconté récemment, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de de l'art français* (1908, p. 112-122), les étranges transformations subies par ce monument au Musée des Monuments français, puis à celui de Versailles.

CHAPITRE VI

BOUCHARDON A L'ACADÉMIE. — STATUE DE L'AMOUR

1739-1750

I. Morceau de réception : Le Christ tenant sa croix, 1745.
II. Première pensée de l'Amour taillant son arc, 1739.
III. L'œuvre définitive, 1745-1750.
IV. Jugements de la cour et des contemporains sur la statue de l'Amour.

I

Adam l'aîné et Bouchardon, une fois revenus d'Italie, précédés par la grande réputation que leur avaient faite les copies d'antiques envoyées à Paris, avaient été aussitôt jugés dignes d'entrer à l'Académie de Peinture et de Sculpture : dès l'année même de leur retour, en 1733, la docte assemblée s'était empressée de les nommer agréés.

Adam le fut le 25 avril, et Bouchardon seulement le 5 décembre, mais il ne faudrait pas en conclure que l'Académie fût moins empressée de l'accueillir. Bien au contraire, elle lui donna l'agrément dans des termes tout à fait inusités à cette époque; tandis que pour ses contemporains le procès-verbal emploie invariablement cette formule : « Les voix prises à l'ordinaire, il a été agréé », pour lui on ne parle pas de scrutin, ou s'il y en eut ce fut une véritable acclamation : « L'Académie l'a agréé *tout d'une voix*[1]. »

Le modèle de son morceau de réception fut présenté deux ans plus tard (29 octobre 1735), mais la présentation de la sculpture définitive, et par suite sa nomination d'académicien, n'eut lieu qu'après dix nouvelles

1. *Procès-verbaux de l'Académie*, publiés par A. de Montaiglon, V, p. 118 (Adam l'aîné), 129 (Bouchardon), 171 (La Datte), 190 (Vinache), 196 (Francin), etc.



Le Christ tenant sa croix. Morceau de réception pour l'Académie.
(Marbre. Musée du Louvre.) 1745.

années (27 février 1745). Ses importants travaux de Versailles, ceux de la fontaine de la rue de Grenelle et du tombeau du cardinal de Fleury avaient causé cette lenteur. D'ailleurs, la sculpture destinée à l'Académie ne devait pas être payée à l'artiste, et c'est peut-être aussi ce qui l'amena à simplifier le travail en utilisant l'étude d'une de ses statues de Saint-Sulpice; il reprit son Christ dans une matière et une proportion différentes : la statue de Saint-Sulpice est en pierre et mesure 2m40 de haut; la sculpture de l'Académie (aujourd'hui au Louvre) est en marbre et haute seulement de 0m86. De plus, la statue du Louvre diffère sensiblement de celle de Saint-Sulpice, au point de vue du traitement de la draperie, qui a été très simplifiée. Les caractères de l'un et l'autre morceau sont du reste tout à fait identiques. Nous avons vu, en parlant du Christ de Saint-Sulpice, ce que l'on pouvait penser de cette composition. L'exécution en marbre, qui est des plus froides, et les quelques variantes introduites ne l'améliorent pas beaucoup. C'est une académie correcte mais sans expression.

L'entrée de Bouchardon à l'Académie fut l'occasion d'un changement

apporté au règlement, et peut-être faut-il voir ici une nouvelle preuve de l'âpreté que mettait cet artiste à la défense de ses intérêts pécuniaires : l'Académie décida la suppression du droit de réception qu'il était d'usage de faire payer par le récipiendaire; ce droit fut déclaré « contraire à la décence et à la dignité de l'Académie ».

Ses confrères s'empressèrent de le nommer adjoint à professeur (3 avril 1745), puis professeur l'année suivante (26 mars 1746), et le mois de janvier lui fut désigné pour en remplir les fonctions. Son assiduité à s'en acquitter ne fut pas très grande : dès la première année (janvier 1747), il se faisait suppléer par Nattier, « attendu, dit le procès-verbal, un ouvrage important qu'il fait pour le Roy et qu'il ne peut quitter » (la statue de l'Amour). C'est seulement en janvier 1748 que les élèves de l'Académie furent appelés pour la première fois à travailler sous ce maître éminent, chargé de leur poser le modèle. Ils ne devaient pas le retrouver l'année suivante : cette fois l'Académie dispensait Bouchardon, « attendu, disait-elle, la figure équestre du Roy à laquelle il travaille », et cette cause d'excuse fut régulièrement invoquée à partir de l'année 1753. Tout compte fait, Bouchardon n'a professé que pendant quatre ans, en 1748, 1750, 1751 et 1752. Son assiduité aux séances de l'Académie ne fut guère plus grande : aussi, ne fut-il jamais appelé à faire partie du bureau.

II

L'exécution de la statue de *L'Amour qui se fait, avec les armes de Mars, un arc de la massue d'Hercule* (tel est le titre exact de la composition), a comporté plusieurs phases, qu'il est important de bien distinguer pour établir l'histoire de cette œuvre si connue.

Dès l'année 1739, Bouchardon exposait au Salon un modèle en terre cuite, que le livret décrivait ainsi :

« Un autre modèle, en terre cuite, d'une statuë qui doit être exécutée en marbre pour le Roy, représentant l'Amour qui, avec les armes de Mars, se fait un arc de la massüe d'Hercule. Fier de sa puissance, et s'applaudissant d'avoir désarmé deux Divinitez si redoutables, le fils de Vénus témoigne, par un ris malin, la satisfaction de tout le mal qu'il va causer. »

La commande en avait été faite par Orry entre les années 1737 et 1739, lorsqu'il fit abandonner par Bouchardon la statue de Louis XIV destinée à remplacer celle qui était dans le chœur de Notre-Dame de Paris.

Au moment où ce modèle figurait au Salon, il n'y avait encore qu'une intention manifestée par le ministre, et le sculpteur avait reçu l'ordre de composer une esquisse : Orry se réservait de commander l'exécution en marbre le jour où le modèle serait agréé par le Roi ; l'ordre d'exécution ne fut donné qu'en 1740[1].

Pendant les cinq années qui suivirent, Bouchardon ne put guère travailler sérieusement à cette statue : outre les différents projets pour le mausolée du cardinal de Fleury, il eut à exécuter l'important ouvrage de la Fontaine de la rue de Grenelle.

Le projet exposé en 1739, cette simple esquisse, qui n'était, Bouchardon le dira lui-même, « qu'un premier travail, qui ne donnoit que la pensée[2] », serait infiniment intéressant à connaître, pour le comparer à l'œuvre définitive qui ne parut, comme on va le voir, que dix ans plus tard. On connaît diverses statuettes en terre cuite qui reproduisent à peu près le sujet choisi par Bouchardon, mais sans que l'on puisse affirmer pour aucune d'elles son identité avec l'esquisse de 1739. Peut-être la qualité de ce premier modèle se révèle-t-elle mieux dans une statue en marbre, de petites dimensions (trois pieds environ), qui est signée : BOUCHARDON, 1744 ; on a pu la voir dans trois expositions faites à Paris : le marquis d'Herford l'avait envoyée, en 1865, à l'Exposition de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie ; elle a paru de nouveau, en 1883 et 1884, à l'Exposition de l'Art au XVIIIe siècle ; enfin, on l'a revue en 1888, à l'Exposition de l'Art français sous Louis XIV et Louis XV ; elle appartenait alors à Sir Richard Wallace. Elle fait partie aujourd'hui de la collection de Sir John Scott, qui nous a gracieusement autorisé à la reproduire ici[3]. La disposition du modèle et des accessoires est identique à celle de la grande statue. On peut donc affirmer que dès 1744 le thème est complètement arrêté dans la pensée de Bouchardon ; il semble même qu'à cause de ses dimensions plus restreintes, cette œuvre ait une finesse nerveuse, une grâce aiguë qui disparaîtra dans la statue définitive (Pl. XVII).

1. Cette date est indiquée dans la *Proposition du payement*, etc., dont il sera question plus loin.

2. Livret du Salon de 1746, n° 57.

3. Une statue de l'Amour, en marbre, attribuée à Bouchardon, a figuré en 1804 à la vente de la collection Lovez. C'était peut-être la même.



Etude pour la statue de l'Amour.
(Musée du Louvre.)

III

En 1745, étant débarrassé de la Fontaine de la rue de Grenelle, Bouchardon se remit au travail de cette statue et s'en occupa exclusivement jusqu'à son achèvement.

L'année suivante il présentait au Salon un nouveau modèle, tout à fait arrêté. Le livret rapporte l'explication du sujet donnée en 1739, lors de la première exposition, mais il ajoute : « Il y a quelques années que l'on a vû dans le Salon un petit modèle en terre de cette figure, accompagné de la même description, mais ce n'étoit qu'un premier travail, qui ne donnoit que la pensée. Le modèle qu'on expose aujourd'huy est plus épuré, tout y est arrêté et fait d'après nature, et c'est sur ce modèle que la statüe, de grandeur naturelle, s'exécute en marbre pour le Roy. »

Bouchardon nous a laissé le récit des études patientes et scrupuleuses auxquelles il se livra, et qui devaient l'amener à l'exécution d'une œuvre tout à fait achevée. Ces détails, importants pour l'historique des travaux, montrent quelle conscience l'artiste savait y apporter :

« En 1740, dit-il, cette figure fut ordonnée par M. Orry ; en 1745, le sieur Bouchardon en commença les études, après s'être rempli de son sujet et avoir assuré sa pensée par une première esquisse en terre. Un grand nombre de dessins, d'après nature et d'après plusieurs modèles, ont suivi, d'où a résulté un modèle en terre cuite de deux piés de proportion et un autre de cinq piés et demi de haut, tous deux entièrement faits par l'auteur[1].

« Ces modèles ont été moulés. On a tiré des plâtres entiers et par partie, et, pour plus de perfection, on a aussi moulé des corps vivants, des bras, des jambes et autres parties, tous travaux indispensables à quiconque veut imiter la nature et ne se point égarer dans l'exécution en marbre, occupations qui ont occupé pendant plus de quinze mois un mouleur et un manœuvre.

« Ces préparations faites, le travail du marbre a commencé au mois de juillet 1747, et a continué jusqu'au 12 mai 1750, que la statue s'est trouvée finie.

1. Une belle esquisse, terre cuite, est au Musée Bonnat, à Bayonne ; elle mesure 0m34 de hauteur. — Une autre terre cuite, esquisse ou réduction, se voit au Musée de Lille.

« L'ébauche a été faite par un élève sculpteur, servi par un garçon d'attelier, toujours sous la direction du sieur Bouchardon.

« La figure étant dégrossie, le sieur Bouchardon ne s'en est point désemparé jusqu'à ce qu'elle ait été terminée, ayant remanié le marbre totalement; et son scrupule a été poussé jusqu'au point de ne pas se fier à ceux qui sont dans l'usage de poncer et de polir les statues : nonobstant la longueur et l'ennui de cette opération, craignant qu'on altérât les contours, le sieur Bouchardon s'est réservé tous les coups de trépan, comme étant les plus difficiles et les plus risquables, et ceux qui mettent le plus d'esprit dans le travail du marbre.

« Soutenu par l'espérance de plaire au Roi, il n'a été rebuté d'aucune des difficultées inséparables de l'exécution d'une statue de l'espèce de celle-ci, dont presque toutes les parties sont en l'air, lui offrant, à chaque instant et à chaque coup d'outil, de nouveaux dangers. De plus, cette figure est isolée : conséquemment il n'y a aucune des parties qui n'ait dû être et qui ne soit travaillée à fond et au plus fini; aussi, peut-on dire que cette statue seule a exigé le même ouvrage qu'un groupe de plusieurs figures, et qu'il a fallu mettre le temps à profit pour, dans l'espace de quatre ans, deux mois, achever un morceau de cette importance et aussi terminé. Pendant ce temps, outre un élève sculpteur et un garçon d'atelier, a été continuellement employé un serrurier pour forger et tremper les outils que le marbre égrise à chaque instant[1] ... »

Une copie de cette statue lui fut ordonnée presque aussitôt[2] mais elle ne fut pas exécutée, car les comptes des Bâtiments du Roi ne mentionnent aucun paiement pour cette sculpture ; la copie que l'on voit dans un petit temple circulaire, au Petit Trianon, doit être celle qui a été faite par Mouchy, en 1780, pour le « nouveau Trianon », sur les ordres du comte d'Angiviller, et qui fut payée 6.000 livres à cet artiste[3]. Cette copie a figuré, sous le premier Empire, au Musée de l'École française organisé dans le palais de Versailles. Elle a repris depuis sa place primitive.

Maintenant que l'on connaît les longues études et les minutieux travaux

1. *Proposition de payement de la statue de l'Amour* (*Archives de l'Art français*, I, 1851-1852, p. 162-164).

2. Lettre, de Fontainebleau, du 25 octobre 1750 : Cy joint, Monsieur, est un ordre à M. de Beaufort de vous délivrer un bloc de marbre blanc statuaire, pour faire une copie de la figure représentant l'Amour..... » Signé : « C. Pillot ». (Papiers de Bouchardon).

3. Voir Furcy-Raynaud, *Deux Musées de Sculpture française à l'époque de la Révolution*. Paris, 1907, page 19.



Première pensée de la Statue de l'Amour (1744). — Marbre.
(Appartient à Sir J. Scott.)

consacrés à cette sculpture on trouvera peut-être naturel que Bouchardon ait élevé de grandes prétentions pour le prix. Lors de l'achèvement on lui avait fait, le 27 juin 1750, un nouveau paiement de 3.000 livres; avec les acomptes précédemment versés, et dont le premier remontait au 4 septembre 1743, le sculpteur avait déjà reçu dix mille livres.

Charles Coypel, que M. de Tournehem avait chargé du « détail des arts », proposa de régler définitivement à ce chiffre. C'était, paraît-il, « le prix ordinaire des estimations de ces statues », mais Bouchardon s'y refusa énergiquement, déclarant qu'un Anglais lui en avait offert 24.000 livres. Cochin, à qui nous devons ces renseignements, dit qu'il fallut se résoudre à lui en offrir vingt mille; il estimait, d'ailleurs, « ce morceau d'une telle beauté qu'on ne pouvoit pas le payer trop cher ».



Étude pour la statue de l'Amour.
(Musée du Louvre.)

En fait, Bouchardon reçut 21.000 livres, mais cette rémunération parut tellement excessive que l'administration des Bâti-

ments voulut au moins sauver les apparences; elle n'accorda que 15.000 livres pour le prix de l'œuvre, et délivra les 6.000 livres de surplus sous forme de gratification[1].

IV

Si l'on en croit Diderot, Madame de Pompadour aurait eu une certaine part, et même une très grande, à l'exécution de cette statue. Il écrivait dans son Salon de 1765: « Madame de Pompadour mourut au moment où on la croyait hors de péril ; eh bien ! qu'est-il resté de cette femme, qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneur et sans énergie, et qui a bouleversé le système politique de l'Europe? Le traité de Versailles, qui durera ce qu'il pourra ; l'*Amour* de Bouchardon, qu'on admirera à jamais; quelques pierres gravées de Guay, qui étonneront les antiquaires à venir; un bon petit tableau de Van Loo, qu'on regardera quelquefois, et une pincée de cendres[2]. »

Il est d'abord certain que Madame de Pompadour n'eut aucune part dans le choix du sujet. Même en l'absence de preuve, on devrait s'en rapporter de préférence à ce que dit Caylus, mieux placé que Diderot, pour connaître la vérité : « Bouchardon, écrit-il, étoit chargé depuis longtemps de faire une statue pour le Roi ; il étoit le maître de choisir le sujet : il préfera celui de l'Amour, adolescent et tel que l'on peut imaginer l'amant de Psyché, faisant un arc de la massue d'Hercule[3]. »

Bien plus : nous savons que le premier modèle était déjà fait en 1739; or, Madame de Pompadour était alors absolument inconnue à la Cour; à cette époque elle n'avait encore que seize ou dix-sept ans, puisqu'elle était née le 29 décembre 1721, et c'est seulement plusieurs années après qu'elle conquit le cœur du Roi. Son influence, si on l'admet, n'aurait pu se produire que par des modifications tout à fait secondaires apportées au modèle de 1739. Du reste, Diderot n'a peut-être voulu affirmer que la bienveillance marquée et le vif intérêt qu'elle aurait accordés à cette œuvre, au point d'y associer son nom ; de cela même il est permis de douter.

Il est certain, en effet, que la statue de l'Amour n'eut aucun succès à la Cour; c'est Cochin qui nous l'apprend : « Ce qu'il y a de singulier, dit-

1. Arch. Nat., [1] 1931, et copie dans O [1] 1934. — Cf. O [1] 1932.
2. *Œuvres complètes de Diderot*, édit. Assézat, 1876, t. X, ou I des Beaux-Arts, p. 246.
3. *Vie d'Edme Bouchardon*, p. 57.

il, c'est que cette figure ne fit point fortune à la Cour. Placée au milieu du salon d'Hercule, à Versailles, elle attira la critique de touttes les petittes maîtresses et de tous les talons rouges. La Cour donna, dans cette occasion, une belle preuve de son ignorance, de son peu de goust pour les arts. *Quoy, c'est là l'Amour*, disait-on, *c'est donc l'Amour portefaix : mais cela n'est point du tout agréable*. Le temps même n'en fit point revenir, et comme c'est la voix des jolies femmes qui décide de tout dans ce pays-là, et qu'elles n'y trouvoient point un freluquet musqué comme elles les aiment, tant fut discouru et critiqué qu'il falut l'ôter de là, malgré les artistes, qui en disoient merveille mais qu'on regarda comme des imbécilles. Il fut posé à Choisy, dans un vestibule de l'Orangerie. Comme ce lieu tient un peu de la forme d'un temple, il y est très dignement, et très bien pour sa conservation[1]. »

Bouchardon ne vit pas sans inquiétude décider le déplacement de sa statue et son transport dans un milieu si différent de celui pour lequel il l'avait faite; il en fit exposer les raisons à M. de Vandières, directeur général des Bâtiments, dans un mémoire que Gabriel, premier architecte du Roi, avait rédigé sur sa demande. Gabriel lui disait : « Je n'ai pas manqué, suivant vos ordres, de voir M. Bouchardon au sujet de sa figure de l'Amour, que vous êtes dans le dessein de faire transporter de Versailles à Choisi, et de lui parler en même temps du baldaquin que l'on feroit pour la garantir des injures de l'air, et dont il seroit chargé de donner le dessein. Il prend la liberté de vous faire, Monsieur, deux observations. La première : que la figure de l'Amour a été faite pour être placée dans un salon, et non dans un jardin où elle ne manqueroit pas de se gâter promptement ; que, comme il est essentiel pour cette figure d'être bien éclairée, un baldaquin, de telle façon qu'il seroit composé, ne pourroit qu'y nuire, en la privant du jour d'en haut. La seconde : que n'ayant rien négligé pour terminer cette figure avec tout le soin et le talent dont il a été capable, il vous supplieroit, pour prévenir son dépérissement, de lui procurer une place dans un appartement, ce que l'on a pratiqué à Rome pour le David et la figure de Daphné[2]. »

1. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., p. 89-90.

2. Arch. Nat., O[1] 1246-1250. Ce mémoire, qui n'est pas daté, n'est pas antérieur à 1752, ni postérieur à 1754. — Publié, sans indication de source, et avec quelques rajeunissements de l'orthographe, par M. Ernest Bousson, dans *La vie et les œuvres de l'architecte Gabriel*. Paris, 1894, in-8, p. 9-10.

Cette requête n'eut aucun succès : la statue de l'Amour fut exilée au château de Choisy; elle devait y rester vingt-cinq ans environ, et entrer ensuite dans la salle des Antiques, au palais du Louvre, en 1778[1]. Elle fut réclamée, en l'an X, sur l'ordre des Consuls, pour le palais de Saint-Cloud, avec diverses autres sculptures[2], mais elle ne paraît pas être sortie alors ni depuis du Louvre, où elle figure aujourd'hui dans la salle Houdon.

Bouchardon avait à peine donné le dernier coup de polissoir, que son bon ami Mariette embouchait la trompette pour annoncer l'achèvement de cette œuvre capitale : il en faisait aussitôt paraître un éloge pompeux dans le *Mercure de France*, toujours sous le voile de l'anonyme, comme il l'avait fait pour la Fontaine de la rue de Grenelle[3]. Ici, de même que dans sa *Lettre à un ami de province*, l'auteur va au devant des critiques qu'on pourrait faire et prend soin de nous exposer les considérations qui ont déterminé le sculpteur dans telle ou telle conjoncture. Ces indications ne pouvaient avoir été fournies que par l'artiste au témoin journalier de ses travaux. J'aurai l'occasion de les discuter tout à l'heure.

Caylus s'est dispensé de nous dire son sentiment : comme pour la Fontaine de la rue de Grenelle, il renvoie à l'article de Mariette, après avoir simplement déclaré que cet ouvrage de Bouchardon « est un des plus agréables et des plus sçavans qui soit sorti de ses mains[4] ».

Et pourtant, il n'y avait guère alors que ces deux amateurs qui fussent en situation de parler de la statue de l'*Amour*, pour l'avoir bien vue : ils étaient admis journellement chez l'artiste, tandis que la porte, si facilement ouverte pour eux, se refermait impitoyablement sur les autres curieux. Baillet de Saint-Julien se faisait l'écho des plaintes que soulevait un pareil procédé, quand il écrivait, en parlant des statues de Saint-Sulpice : « Le peu d'accès que l'on a chez Bouchardon est cause que je ne puis rendre compte des six autres morceaux, qu'il doit placer dans cette église. Quand on a autant de talens, pourquoi craindre les yeux du public[5]? »

1. Lettre de Pierre à M. de Marigny, du 22 septembre 1778; lettre de M. de Marigny à Pajou, du 11 octobre (Arch. Nat., O[1] 1911). — M. de Marigny, dans cette lettre, fait allusion à une copie qu'on devait exécuter, et recommande, pour éviter tout accident à l'original, d'en faire prendre d'abord un moulage en stuc.

2. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal*, etc., I, p. LXXXI, note.

3. *Mercure de France*, juin 1750, 2e partie, p. 111. — Caylus l'a reproduit à la suite de la *Vie d'Edme Bouchardon*, p. 118-130.

4. Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon*, p. 57.

5. *Lettre sur la peinture*, etc., 2e éd., 1749, p. 36.

Assurément cette sculpture devait échapper au public parisien, le plus capable de la juger, puisqu'elle passa directement de l'atelier du sculpteur au château de Versailles, où les gens de la Cour lui firent l'accueil que l'on sait, et de là à Choisy. Quand elle revint à Paris, l'auteur était mort et d'autres artistes avaient accaparé l'attention des beaux esprits.



Fontaine murale.
(Musée du Louvre.)

Les vrais amateurs n'eurent donc pas l'occasion d'étudier cette œuvre achevée, mais on savait au moins, par les modèles exposés, l'idée qu'elle devait exprimer, et l'interprétation que le sculpteur en avait faite.

Dès l'année 1739, Voltaire formulait son sentiment dans une lettre au comte de Caylus : « En voyant une partie de cet arc qui sort de la massue, devinera-t-on que c'est l'arc de l'Amour? » Ne faut-il pas craindre « que cette pensée de Bouchardon ne soit qu'ingénieuse? » Si l'on veut rendre une pensée fine, il faut « qu'elle soit caractérisée d'une manière non équivoque, et surtout que l'expression de cette pensée soit aussi gracieuse à l'œil que l'idée en est riante à l'esprit ». Et d'ailleurs, « n'est-il pas vrai qu'une main bien faite, un œil animé, vaut mieux que toutes les allégories[1]? »

1. Voltaire, *Œuvres complètes*, édit. Garnier (1880), XXXV, p. 107 et suiv.

Le passage est fort long, et l'on y trouve des réflexions qui dénotent la bizarrerie des opinions de Voltaire en matière d'art, mais il y en a quand même d'assez judicieuses, comme le prouvent les citations qui précèdent. Elles se rencontrent avec les jugements des critiques de profession; La Font de Saint-Yenne, dont les appréciations ne sont pas toujours aussi judicieuses, a dit d'assez bonnes choses, à propos du modèle définitif, en plâtre, exposé au Salon de 1746 : « La correction et les belles proportions de cette petite figure ont eu une approbation générale du Public et beaucoup d'éloges des artistes; les curieux d'un goût délicat, et qui n'admirent les beautés de l'Art qu'autant qu'elles servent à l'expression d'un sujet heureux et intéressant, ont été plus modérés dans leurs éloges... La difficulté extrême d'une heureuse exécution, par l'impossibilité de saisir dans cette action... un moment de noblesse, d'intérêt ou de vraisemblance, a été une raison suffisante aux connoisseurs pour rejetter sur le choix du sujet la froideur de l'exécution... L'effort de ce dieu et son appui sur un morceau de bois, et dont on ne sauroit prévoir le dessein, sans aucun instrument dans ses mains pour l'exécuter, rendra peut-être cet ouvrage une énigme à la postérité[1]. » Baillet de Saint-Julien déclare que le peintre Jean-Baptiste Pierre, s'il avait suivi l'idée de l'abbé Le Blanc, en ôtant de la main d'Armide une flèche, pour l'armer d'un poignard, « auroit fait de son sujet un (*sic*) énigme qu'on eût eu pour le moins autant de peine à deviner que celui de l'Amour de M. Bouchardon[2] ».

Diderot, tout en se refusant à porter un jugement approfondi sur les différentes œuvres de Bouchardon, qu'il déclare ne pas connaître, ne peut résister au désir de dire un mot de la statue de l'Amour : « Il faut bien du tems à un enfant pour mettre en arc l'énorme solive qui armait la main d'Hercule », et puis, on ne comprend pas « ces longues ailes, avec lesquelles on ne saurait voler, quand elles auraient encore dix pieds d'envergure[3] ».

De toutes ces critiques, la plus fondée est celle qui vise l'obscurité du sujet. La pose de l'Amour est gracieuse, mais on se demande s'il n'essaie pas de briser un bâton d'une forme tout à fait étrange. En vain, l'auteur nous déclare que c'est « l'Amour se faisant un arc de la massue d'Hercule » :

1. *Réflexions sur quelques causes*, etc., 1747, p. 124-127.
2. *Lettre sur la peinture*, etc., 2e éd., 1749, p. 57.
3. *Corresp. litt. de Grimm et de Diderot*, 1813, 1re partie, III, p. 334 (1er mars 1763).



L'AMOUR TAILLANT SON ARC_1750 (MARBRE)

Musée du Louvre

cette explication ne nous éclaire pas d'une façon suffisante. On ne voit pas par quel procédé le fils de Vénus est en train de se fabriquer un arc, et, de fait, au moment où l'artiste le représente, il faut supposer qu'il vient d'interrompre son travail pour essayer le ressort et l'élasticité de l'arc, déjà taillé aux deux tiers. C'est Mariette qui nous l'apprend, mais la statue ne le dit pas, et son titre, pour long qu'il soit déjà, semble incomplet et déroute le spectateur; peut-être aurait-on pu dire que c'est l'Amour *essayant son arc*, qu'il est en train de tailler dans la massue d'Hercule?

L'action étant ainsi précisée, que faut-il penser de l'effet obtenu dans l'exécution? On ne peut contester à cet Amour une pose gracieuse et naturelle; la tête est belle, exempte de vulgarité, et l'expression de la physionomie répond parfaitement à l'idée que l'artiste a voulu rendre: c'est bien l'Amour témoignant « par un ris malin, la satisfaction qu'il ressent de tout le mal qu'il va causer ». La position des bras est heureuse et conforme à la fonction qui leur est assignée (Pl. XVIII).

Pour l'ensemble de la figure, Cochin a formulé des remarques qui sont assez justes, sans l'être pour tous les membres dont il parle: « Cette figure est d'une nature qui n'est pas entièrement formée; les bras en sont maigres (?), les jambes un peu engorgées, les pieds grands », et il ajoute: « Ce peut être ce qui l'a rendue désagréable à ceux qui n'y sçavoient pas voir les autres beautés[1]. »

Mariette avait prévenu ces critiques, et cette partie de sa lettre mérite d'être rapportée; il n'en faut pas douter, c'est Bouchardon qui parle, sous le masque de son ami: « La nécessité d'exprimer la jeunesse n'a pas été sans doute une des moindres difficultés que l'auteur ait rencontrées dans cet ouvrage. Obligé de rendre cet âge où la nature, n'ayant pas encore pris toute sa croissance, s'établit sur des parties qu'elle augmente et fortifie les premières, et qui doivent se trouver proportionnées dans l'âge viril, il devoit encore conserver l'idée de la beauté au milieu d'une maigreur ou plutôt d'un défaut d'embonpoint nécessaire pour exprimer l'adolescence... Les proportions de cet âge étoient difficiles à trouver; il falloit les saisir sur différens modèles, qui dans ces circonstances présentent plus la charge, qu'on doit éviter, que l'exemple à suivre[2]. »

1. *Mémoires inédits*, etc., p. 105, note VI.

2. *Mercure de France*, juin 1750, 2e partie, p. 114-115, et *Lettre à M****, dans la *Vie d'Edme Bouchardon* (par Caylus), p. 125-127.

Il serait quand même permis de se demander pourquoi Bouchardon a préféré cet âge, puisqu'il est ingrat, au lieu de donner au sujet quelques années de plus, tout en lui conservant une physionomie d'adolescent. Mais je n'insiste pas autrement sur ce point; la critique, à mon avis, serait beaucoup plus sérieuse en ce qui concerne l'arc-massue. J'ai dit qu'il rend difficile au spectateur, pour ne pas dire impossible, la conception bien nette du sujet et fait réellement tort à cette admirable statue. Mariette a cependant prévu cette objection, et s'empresse de nous répondre : « Pour s'assurer d'un plein succès, il ne lui reste que le bout et le gros nœud de la massue à rabattre. Il étoit absolument nécessaire que cette dernière partie de l'opération ne fût pas achevée, pour ne laisser aucun doute, tant sur la matière qu'il emploie que sur l'usage qu'il en veut faire. »



Diane et Endymion.
(Composition. — Musée du Louvre.)

Au reste, l'œuvre n'en est pas moins gracieuse, élégante, raffinée au possible. Elle accuse surtout ce souci d'étude serrée de la nature vivante qui préoccupait Bouchardon avant toutes choses, souci dont témoignent si bien les dessins préliminaires que l'on connaît et dont plusieurs sont reproduits ici. Ce sont des recherches de vérité absolue dans la forme plus que des essais pour la composition. Celle-ci paraît arrangée dans l'esprit de l'artiste avant qu'il ne se mette à dessiner. Combien non moins inté-

ressants aussi auraient été les modèles en terre, où serait apparu sans doute ce même souci d'extrême réalisme! Il en reste quelque chose évidemment dans le marbre. L'exécution, toutefois, très soignée et peut-être un peu trop poussée vers le fini et le parfait, en refroidit un peu l'impression.



Portrait d'enfant.
(Musée du Louvre.)

CHAPITRE VII

STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XV

1748-1762

I

En 1748, les échevins de Paris, désirant continuer l'œuvre des siècles précédents, en ajoutant la statue du roi régnant à celles de ses devanciers qui ornaient déjà la capitale, décidèrent que Sa Majesté serait suppliée « d'accorder à sa bonne ville de Paris la permission d'ériger un monument à sa gloire, en telle forme et dans tel emplacement qu'elle voudra l'ordonner; et cependant de permettre qu'en attendant la détermination qu'Elle jugera à propos de prendre sur le choix de l'emplacement, les projets, dessins et modèles de la statue et du monument lui soient présentés, pour être exécutés sans délay, après qu'ils auront été agréés par Sa Majesté ». Cette délibération fut prise le 27 juin, à la suite d'un discours de M. de Bernage, prévôt des marchands, longuement rapporté au procès-verbal de la délibération du Bureau de la Ville[1].

1. Expédition signée : De Bernage, Lhomme, Moriau, etc. (Arch. Nat., H[1] 2163), et copie (Ibid., H[1] 1862, fol. 75 v°).

Le Roi s'empressa d'accueillir cette proposition, et fit demander la communication des dessins et des modèles (11 juillet). Le Bureau n'avait sans doute pas encore choisi l'artiste, et c'est peut-être pour prendre l'avis du Roi que M. de Bernage se rendit à Compiègne; une délibération du Bureau dit, en effet: « M. le Prévost des Marchands, étant revenu de Compiègne, fit rapport au Bureau de son voyage, de quoi Messieurs le remercièrent de ses bons soins et services pour la Ville, et il fut arresté qu'il seroit donné ordre au s[r] Bouchardon, sculpteur, de faire plusieurs dessins de figure équestre de la personne de Sa Majesté, et quelques models d'iceux, pour être en état de les présenter au Roy. »

C'est seulement en 1750 que le Roi, après examen de très nombreux projets, qui proposaient l'établissement de la place en divers endroits de la ville, et voulant éviter le bouleversement de quartiers marchands et populeux, désigna le terrain situé entre le pont tournant des Tuileries et les Champs-Élysées, dont il fit don à la ville, avec obligation de placer la statue dans l'axe de la grande allée des Tuileries.

Gabriel, premier architecte du Roi, fut chargé de combiner les meilleurs plans, en prenant dans chacun d'eux ce qui semblerait le mieux imaginé. Il fit successivement trois plans, dont le dernier devint définitif et fut arrêté le 9 décembre 1755.

Bouchardon était en train de sculpter la statue de l'*Amour*, quand il reçut l'ordre, le 17 juillet 1748, de composer divers dessins et modèles de statues équestres.

Plusieurs esquisses, en terre et en cire, furent le résultat de ses études; celle qui fut choisie par le Roi était en cire, et représentait non seulement le cheval et le cavalier, mais aussi le piédestal, avec les figures, bas-reliefs et ornements qui devaient l'accompagner[1]. C'est sans doute ce modèle qu'il faut reconnaître dans une esquisse en cire, aujourd'hui en assez mauvais état, qui appartient au Musée de Besançon, et provient du cabinet de l'architecte Paris. Peut-être ce dernier, qui put connaître Gabriel et Bouchardon, l'avait-il eu directement; peut-être l'a-t-il seulement achetée à la vente faite en 1808, après le décès de Louis-Bonaventure Girard, neveu de Bouchardon; on lit, en effet, sous le n° 249 du catalogue: « La statue équestre de Louis XV, mutilée, en cire, sous cage de verre. » Ce

1. Mariette, *Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze, d'un seul jet, de la statue équestre de Louis XV le Bien-Aimé*, etc., 1768, in-folio, p. 23.

serait, dans ce cas, la pièce ainsi décrite dans l'inventaire fait après le



Statue équestre de Louis XV
Esquisse d'un premier projet, terre cuite. (Collection Laillaut.)

décès de Bouchardon, en 1762 : « 70 bis. Item, l'esquisse en petit et en cire de la statue équestre du Roy ; son pied d'estal, avec les figures aux angles en cire. »

Une autre esquisse donnant une disposition différente, et celle-là en terre cuite, appartient aux héritiers de Bouchardon. Le cheval se cabre et sa longue queue fait corps avec le socle, en même temps que les pieds de derrière. C'est le parti très hardi que Falconet adoptera peu après pour la statue de Pierre Legrand, à Saint-Pétersbourg. Bouchardon y renonça, préférant sans doute la disposition plus sage du cheval marchant au pas, comme celui du classique Marc-Aurèle. La terre cuite, fort peu connue[1], est des plus intéressantes : elle montre la fierté, la grande allure que notre artiste pouvait mettre dans ses ébauches, quitte à revenir ensuite à des conceptions plus raisonnables et à des réalisations plus froides.

Dès que le choix du Roi fut arrêté, la ville et le sculpteur entrèrent en pourparlers sur les conditions du marché. A la demande du Prévôt des marchands, Bouchardon présenta un devis très détaillé, comprenant toutes les dépenses qui seraient nécessaires, « les espèces et quantités de matériaux, tant bronze que fer, cires, bois, terres, etc. ». Il estimait la main-d'œuvre à environ 200.000 livres, à quoi il y aurait lieu d'ajouter 20.000 livres de récompenses pour le fondeur, en cas de réussite, et 260.000 livres pour les « honoraires » du sculpteur. La ville devait supporter les frais de construction des ateliers, magasins et autres bâtiments, sur un terrain qu'elle avait au Roule; ces dépenses n'étant pas du ressort du sculpteur, le montant devait en être déterminé par un devis d'architecte.

Ces chiffres n'avaient rien d'exagéré : des notes relevées par Bouchardon, à titre de renseignement, disent que « le cheval de la place Vendaume (*sic*) a coûté 1.4000.000 livres; celuy de Bordeaux a coûté 700.000 livres; M. Coustoux a demandé 500.000 livres pour l'exécution de la statue de Lyon[2] ». Le bureau de la ville de Paris n'en fut pas moins effrayé du prix qu'on lui demandait. Bouchardon fit rédiger par son ami Mariette deux nouveaux mémoires destinés à prouver que les estimations de son devis n'étaient pas excessives. Voici la partie essentielle d'un de ces deux mémoires ; on y verra que, dans la pensée de Bouchardon, la somme de 260.000 livres demandée comme « honoraires » ne devait pas servir uniquement à rétribuer son travail personnel.

« L'ouvrage, toute proportion gardée, disait Bouchardon, n'ira jamais,

1. Elle n'a été reproduite qu'une fois, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, de mars 1897, p. 199; elle mesure : $0^{m}24$ de haut, du sommet de la tête du Roi à la plate-forme du socle; $0^{m}09$ de large et $0^{m}18$ de long.

2. Papiers de Bouchardon.

à beaucoup près, aussi haut que celui de la place Louis-le-Grand,[1] qui, suivant le bruit commun, a monté à 1.400.000 livres, quoy que ce ne soit qu'une seule figure équestre. Que si la statue qui a été fondue depuis peu pour la ville de Bordeaux[2] a coûté 800.000 livres, celle-ci, dans laquelle il entre le double d'ouvrage et même davantage, et qui est, outre cela, de plus grande proportion, devrait au moins coûter le double. On croit cependant pouvoir assurer que la dépense sera bien moins forte. La Ville, en faisant elle-même les achats des matériaux, et faisant travailler à sa journée comme on le fait pour le Roi, pourra beaucoup œconomiser : ayant l'argent à la main et du crédit, elle fera ses marchés plus avantageusement qu'un particulier; il ne s'agira que d'avoir un homme fidèle et intelligent, pour avoir soin de la distribution des matériaux et faire la paye des ouvriers.

« On peut compter que ces derniers travaillent assidûment, car le sieur Bouchardon s'oblige à ne point perdre de veuë cet ouvrage. Il en doit être l'âme, tout doit rouler sur lui; ainsi, non seulement il fera agir tous es ouvriers de concert et pour la plus grande accélération du travail, mais lui-même il travaillera sans relâche, avec ses compagnons sculpteurs, à terminer promptement l'ouvrage. Il se borne pour cela à un terme de dix années, dont les cinq premières seront employées à l'exécution de la statue équestre, et les cinq autres à celle des autres figures qui accompagnent le piédestal. Travail immense, dont il espère venir à bout dans cet espace de temps, et plus tôt encore, s'il est possible, pourvu qu'il ne soit chargé, ainsi qu'il s'en est déjà expliqué, ni de l'achapt, ni de la fourniture d'aucuns matériaux, non plus que de la distribution de la paie à d'autres ouvriers que de ceux qui travailleront immédiatement avec lui à la sculpture. C'est bien assez pour lui d'avoir à inventer, composer et disposer ses figures, d'en faire les études d'après le naturel, de les modeler, d'en faire les cires et de les réparer, et de procéder à tous les différens travaux qui se feront, tant par le fondeur que par les autres ouvriers, de quelque espèce qu'ils soient. Il n'en est aucun qui ne demande son aide et sa présence, puisqu'il est certain que les choses qui paroissent de moindre importance sont souvent celles d'où dépend la réussite d'un ouvrage.

« C'est donc pour se mettre en estat de suivre un travail si pénible et

1. Ou place Vendôme : Statue équestre de Louis XIV, par Girardon.
2. Statue équestre de Louis XV, par J.-B. Lemoyne, érigée en 1743.

de si longue haleine, qu'il demande pour ses honoraires la somme de 260.000 livres, de laquelle somme il en employera une partie pour le salaire des compagnons sculpteurs et manœuvres qui le serviront dans les diverses opérations de la sculpture et des cires, ainsi qu'il est porté dans le Mémoire, et le surplus sera pour lui tenir lieu de récompense de ses soins, de son propre travail, et de tout ce que son talent pourroit lui valoir dans tout le reste de sa vie; car il faut considérer cet ouvrage immense comme le dernier de ceux qu'il entreprendra, et comme la plus difficile et la plus périlleuse opération de la sculpture. »



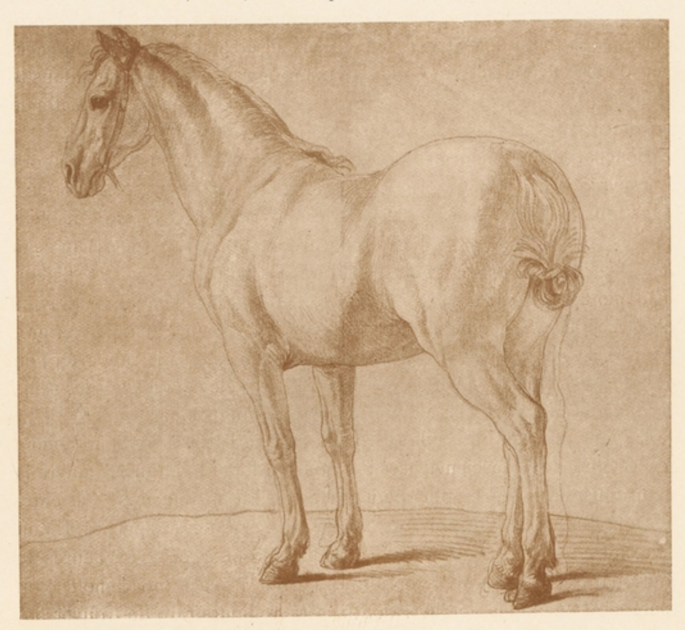
Statue équestre de Louis XV.
Étude du cheval et du cavalier. (Musée du Louvre.)

Ainsi que Bouchardon l'avait prévu, cet ouvrage devait occuper tout le reste de sa vie, et, tout en dépassant très sensiblement les dix années de travail qu'il s'était fixées, n'être pas même achevé quand il mourut.

Le marché fut signé le 23 octobre 1749[1], au prix de 260.000 livres, dont 30.000 payables d'avance. Le 25 du même mois, la Ville en passait un autre, pour la fonte de la statue équestre seule, moyennant 203.000 livres, avec « Pierre Varin père, professeur de l'Académie de Saint-Luc, maître

1. *Original*, aux Arch. Nat., H[1] 2163. — Copie, dans H[1] 1863, folios 261 r° à 266 r°.

fondeur du Roy, et Pierre Varin fils, aussi maître fondeur du Roy, demeurant à Paris, rue Copeau, paroisse Saint-Marcel ». D'autres marchés suivirent, pendant la même année et en 1750, pour la construction d'ateliers au Roule; enfin, la Ville prit une délibération, le 19 septembre



Statue équestre de Louis XV.
Étude du cheval. (Musée du Louvre.)

1750, à l'effet d'obtenir du Roi l'autorisation d'emprunter un million en rentes viagères constituées, pour subvenir à la dépense du monument, et cet emprunt fut autorisé par arrêt du Conseil d'État, le 11 octobre suivant.

II

Bouchardon se mit aussitôt à l'œuvre, pour donner à son esquisse en cire des formes arrêtées, et prépara, suivant Mariette, l'exécution d'un modèle de dimensions moyennes, qui devait être fait en terre glaise.

Il s'agissait, en effet, de mener tout d'abord à son entière exécution la partie principale du monument, composée du cheval et de son cavalier, qui devaient être fondus en bronze, comme les quatre statues du piédestal et les ornements destinés à les accompagner.

L'artiste entreprit une série d'études minutieuses, pour fixer les proportions de toutes les parties de ces deux figures. L'exécution du cavalier, d'après nature, n'était qu'un jeu pour un artiste aussi rompu dans la connaissance de l'anatomie du corps humain, mais assurément l'anatomie du cheval lui était moins familière.

Bouchardon commença l'étude de cette anatomie en consultant d'abord les ouvrages les plus autorisés en la matière; on en trouve la preuve dans plus de quatre-vingts dessins des cartons du Louvre, où ils sont classés sous le nom d'École de Bouchardon. Puis, il s'enquit d'un beau modèle, et le trouva chez Louis-Antoine Crozat, baron de Thiers, lieutenant-général pour le Roi au gouvernement de Champagne. Caylus dit à ce sujet : « Le nombre des études qu'il a dessinées d'après nature, pour le cheval seul, est si considérable que je n'oserois le rapporter : on ne me croiroit pas. » Ce nombre est, en effet, si élevé, que dans les seuls cartons du Louvre il y en a deux cent quatre-vingt-douze.

La suite du récit de Caylus est à citer; c'est l'attestation d'un témoin de ces études si consciencieuses : « Bouchardon, accoutumé à suivre la nature jusques dans les plus petits détails, s'est mis plusieurs fois entre les jambes d'un cheval pour dessiner le ventre et toutes ses parties. Il faut convenir aussi que ce bel animal, dont il disposoit à toutes les heures du jour, par l'amitié de M. le baron de Thiers, à qui il appartenoit, étoit d'une douceur, dans l'atelier, dont il sera toujours rare de trouver des exemples, d'autant qu'il étoit vif dans tous ses mouvemens, et plein de feu quand il étoit monté. Les causes secondes de cette espèce méritent, ce me semble, d'être rapportées; elles sont dues le plus souvent au hasard, et, dans le cas présent, elles ont contribué au nombre prodigieux d'études que Bouchardon a faites. Le cheval paraissoit s'y prêter et regarder le dessein qu'on faisoit d'après lui. Enfin, les mêmes motifs d'exactitude firent monter Bouchardon sur une échelle double, pour dessiner les reins du cheval et leur jonction avec la croupe et l'encolure[1]. »

Nous savons par Grimm que c'était un cheval de race espagnole, et qu'il

1. *Vie d'Edme Bouchardon*, p. 61-63.

Pl. XIX.



Statue équestre de Louis XV. — Étude du cheval et du cavalier.
(Musée du Louvre.)

était « très beau, de l'avis de tous les connaisseurs. Il avait pour seul défaut de n'être plus de la première jeunesse, mais il était docile; il avait pris pour l'artiste une affection et une amitié tout à fait singulière[1]..... »

Le modèle qui résulta de ces études fut terminé vers le commencement de l'année 1752. Natoire, alors directeur de l'Académie de France, à Rome, écrivait, le 28 mai, à Antoine Duchesne, prévôt des Bâtiments : « J'ay appris aussy que notre amy Bouchardon avoit finy son modelle avec tout le succès que ses ouvrages ont ordinairement. Je luy ai dernièrement écrit[2]... ».

Sans désemparer, le sculpteur entreprit le modèle en ronde bosse, de grandeur d'exécution, l'œuvre définitive qui devait servir à la fonte. Ce travail dura quatre ans ; une note de la main même de Bouchardon nous l'apprend : « Le model en platre de la statue équestre a été commencé le 27 novembre 1752 et a été fini le 8 janvier 1757. Cela fait quatre ans et un mois de travaille en platre, sans compter le travaille du petit model en terre, les études en dessein et les armatures du grand model en platre[3]. »

Dès le mois de mai 1753, le travail était assez avancé pour être montré au Roi, qui vint le voir le 14 du dit mois, accompagné du Dauphin et de Mesdames. Le Roi, reçu par M. de Gesvres, gouverneur, le Prévôt des marchands et les échevins, leur témoigna sa vive satisfaction, ainsi qu'au sculpteur et aux fondeurs, MM. Varin, dont il vit également les travaux préparatoires[4].

La présence simultanée d'un si grand nombre de personnes fit un peu jouer le plancher; il en résulta un dérangement des points nombreux pris sur le modèle, qui devaient servir de repères pour l'exécution du grand modèle : Bouchardon fut obligé de le recommencer[5].

Quelques mois après (le 22 septembre), la Ville passait un marché de 27.323 livres pour les fondations du piédestal de la statue, sur la future place Louis XV (aujourd'hui place de la Concorde) ; les travaux des fondations commencèrent au mois de février 1754 : la première pierre du piédestal fut posée solennellement le 22 avril.

En cette année 1754 se produisit un incident qui fit époque dans la vie de Bouchardon : il s'agit de la rivalité, bien involontaire, de Laurent

1. Grimm, *Corresp. litt.*, édit. 1813, 1re partie, III, p. 421.
2. *Archives de l'Art Français*, Documents, II, (1853), p. 277.
3. Papiers de Bouchardon.
4. *Mercure de France*, juin 1753, 1re partie, p. 177.
5. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., p. 98.

Guiard, son élève. L'anecdote est rapportée par Diderot, mais sans indication de date, dans son Salon de 1765. Voici son récit : « En écrivant ce court éloge de Slodtz, je me suis rappelé un fait qu'il faut que je consigne dans vos fastes. C'était autrefois l'usage de présenter au monarque des morceaux de sculpture des jeunes élèves qui concouraient pour le prix, la pension et l'école de Rome. Un élève de Bouchardon osa lutter contre son maître et faire la statue équestre de Louis XV. Ce morceau fut porté à Versailles, avec les autres. Le monarque, frappé de la beauté de celui-ci, s'adressant à ses courtisans, leur dit : « Il me semble que j'ai bonne grâce à cheval. » Il n'en fallut pas davantage pour perdre le jeune homme. On le força de briser lui-même son ouvrage et l'usage d'exposer aux yeux du souverain les morceaux des élèves fut aboli[1]. »



Statue équestre de Louis XV.
Étude du cavalier. (Musée du Louvre.)

Guiard était alors pensionnaire de l'École des élèves protégés. La date de l'exposition de son modèle, qui sert à préciser l'époque de cet incident, est établie par le document suivant, extrait des anciennes archives de l'École :

« Exposition des ouvrages des six pensionnaires, à Versailles, en 1754 : ..... N° 5. Modèle de ronde-bosse, représentant le Roi à cheval, vêtu à la gauloise..... Par le s. Guiard, depuis deux ans et demi dans l'École[2]. »

1. Diderot, *Œuvres complètes*, édit. Assézat, t. X, ou Ier des *Beaux-Arts*, p. 441.
2. Arch. Nat., O1 1927 A. — Courajod, *L'École royale des Élèves protégés*, p. 36.

Cette exposition avait lieu habituellement au mois de janvier, mais en 1754 le directeur général des Bâtiments l'avait mise entre Pâques et la Pentecôte.

D'après une notice sur Laurent Guiard, écrite en l'an XIII, le modèle exposé par le jeune sculpteur aurait été tellement apprécié par la Cour qu'on aurait songé à charger son auteur de l'exécution de la statue. Le signataire de cette notice, Varney, qui était né en 1756, avait connu Laurent Guiard (mort en 1788), bien que ce dernier eût quitté la France en 1769. En outre, il déclare que son travail a été fait sur des notes de Dalle, peintre chaumontais, ami de Guiard, et Dalle vivait encore au moment où fut écrite la notice[1]. Ces considérations doivent donner une certaine autorité au récit de Varney, et cependant il n'est pas possible de l'accepter.



Étude d'homme drapé (1760).
(Musée du Louvre.)

On remarquera, tout d'abord, que la Cour n'avait pas qualité pour changer le sculpteur chargé d'exécuter cette statue, car l'entreprise était faite aux frais de la Ville et non aux dépens du Roi. La Ville elle-même n'était pas maîtresse de rompre un marché passé en bonne et due forme, ayant déjà cinq ans de date, et dont l'exécution était fort engagée. D'ailleurs, est-il admissible qu'on eût laissé supplanter le maître incontesté, l'auteur de sculptures de premier ordre, par un jeune élève qui n'avait pas encore donné la mesure de son talent?

1. *Notice historique sur Laurent Guyard... lue à la Société d'agriculture, etc., du département de la Haute-Marne, dans la séance publique du 4 floréal an 13, par M. Varney, membre de cette société. Chaumont, 1806, in-8.* — A été réimprimée en 1860, avec quelques différences dans le titre.

Bouchardon n'avait donc rien à craindre; il n'en fut pas moins profondément blessé qu'on eût osé mettre son élève en parallèle avec lui. Varney ajoute que Guiard fut, tout le premier, désolé de la tournure donnée à cette affaire: il aurait, mais en vain, fait tous ses efforts pour rentrer en grâce auprès de son maître.

J'ai dit que le grand modèle fut terminé le 8 janvier 1757; dès la fin de l'année précédente, la Ville se préoccupait de le faire mouler, et elle avait passé un marché le 13 octobre avec Thomas Le Vasseur, mouleur à Paris: on lit dans ce document que Bouchardon « est à la veille de terminer » le modèle[1].

De son côté, le sculpteur, qui avait un motif particulier d'écrire, le 11 novembre, à M. de Marigny, directeur général des Bâtiments, en profitait pour l'inviter à venir voir la statue: « Dans le peu de temps dont vous pouvez disposer, lui disait-il, accordez-moi aussi quelques momens pour donner un coup d'œil à l'ouvrage important que j'ai entre les mains et qui tire à sa fin. Votre suffrage m'est le plus nécessaire, et, comme je ne veux recevoir celui de personne avant le votre, dès que les échaffaux qui embarrassent encore ma figure seront démontés, permettez-moi d'aller prendre votre heure et votre commodité[2]... » Le 4 décembre il adressait une invitation semblable à ses confrères de l'Académie[3]. Enfin, le mois suivant, dès que le dernier coup de polissoir fut donné, l'atelier s'ouvrait pour les amateurs: Grimm, en sa qualité de nouvelliste, ne manqua pas de s'y rendre dès les premiers jours et en rendit compte, d'une manière fort élogieuse, dans sa *Correspondance littéraire*. Ce jugement sera résumé plus loin, avec ceux des autres critiques du temps.

III

Pierre Varin, qui s'était chargé avec son fils, en 1749, de fondre la statue équestre et les figures du piédestal, mourut le 29 novembre 1753[4]; son fils se déclara dans l'impossibilité de continuer seul les travaux. Un arrêt du Conseil, du 24 mars 1755, autorisa la résiliation du marché, et la Ville

1. Arch. Nat., H 2163.
2. Minute, de la main de Mariette (Papiers Bouchardon).
3. *Procès-verbaux de l'Académie*, etc., publiés par A. de Montaiglon, VII, 27.
4. J. Guiffrey, *Scellés et inventaires d'artistes*, II, 174.

en fit un autre, le 3 avril, avec Pierre Gor, commissaire général des fontes à l'arsenal de Paris[1].

Gor avait déjà exécuté avec succès, en 1752 et 1754, la fonte des trois figures qui composaient le monument élevé à Louis XV par les États de Bretagne, en la ville de Rennes, œuvre de Jean-Baptiste Lemoyne; il devait avoir l'honneur de mener à bonne fin cette nouvelle entreprise, grâce aux conseils très autorisés de Maritz, inspecteur général des fontes de l'artillerie de France, à Angoulême, « homme d'une expérience consommée », dit Mariette[2].

La fonte eut lieu par le procédé de la cire perdue, en présence d'une nombreuse et brillante assistance, le samedi 6 mai 1758, à quatre heures et demie du soir, dans l'espace de cinq minutes et quatre secondes. Au premier rang des assistants étaient le duc de Chevreuse, gouverneur de Paris, le comte de Saint-Florentin et d'autres personnes de distinction, invitées par le Prévôt des marchands et le Bureau de la Ville, également présents. L'opération était dirigée par Gor, assisté de Maritz. Aussitôt qu'elle fut terminée, Gor l'annonça en jetant son chapeau en l'air et en criant : Vive le Roi! Ce cri fut aussitôt répété par toute l'assistance. Chacun s'empressa de féliciter le fondeur et Bouchardon; des boîtes de mitraille, tirées dans l'enclos de cette propriété de la Ville, annoncèrent en même temps l'heureuse nouvelle à la grande cité.

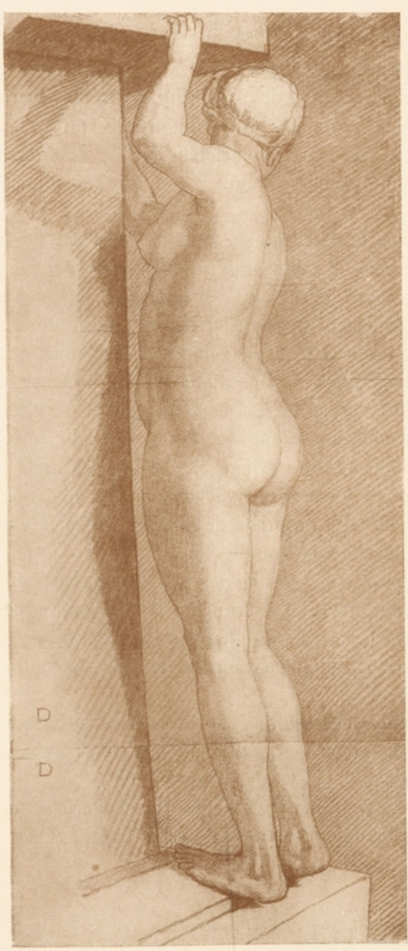
La scène de la fonte est représentée par une des planches qui accompagnent la *Description* de Mariette (elle se trouve à la Chalcographie du Louvre) : on y voit, en avant de l'assistance, deux personnages décorés du cordon des ordres, en sautoir, qui doivent être le duc de Chevreuse et le comte de Saint-Florentin[3].

Après les réparations rendues nécessaires par deux déchirures qui s'étaient produites au cours de l'opération, le public fut admis, pendant cinq semaines, à voir la statue[4].

Pour perpétuer le souvenir de ce grand ouvrage, la ville de Paris en fit publier la description dans un livre pour lequel rien ne fut épargné. C'est

1. Arch. Nat., H[1] 2163.
2. Mariette, *Description des travaux*, etc., p. VI.
3. Patte (*Monuments érigés en France à la gloire du roi Louis XV*, p. 129) dit que M. de Marigny était présent, mais Mariette n'en parle pas.
4. Lettre de Bouchardon à M. Arragebois, subdélégué de l'intendant de Champagne à Chaumont, du 18 juin 1758 (Papiers Bouchardon).

un volume grand in-folio, imprimé sur très fort papier, illustré de nombreuses planches qui reproduisent dans les plus grands détails les travaux préliminaires, la fonte et l'opération du transport et de la mise en place. Cet ouvrage, rédigé d'après les notes de M. Lempereur, premier échevin, qui avait suivi tous les travaux, a pour titre : *Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze, d'un seul jet, de la statue équestre de Louis XV le Bien-Aimé, dressée sur les mémoires de M. Lempereur, ancien échevin, par M. Mariette, honoraire-amateur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. — Paris, imprimerie de P.-G. Le Mercier, 1768.* (Grand in-folio de 166 pages.)



Statue équestre de Louis XV.
Étude pour une des cariatides du piédestal. (Musée du Louvre.)

La Ville, par marché du 9 juillet 1771, passé avec Antoine Durand, maître-relieur à Paris, rue Saint-Hilaire, en fit relier quarante-trois exemplaires, dont elle fit hommage à des personnes notables,

savoir: « Deux volumes en maroquin rouge ou bleu, dorés sur tranches, avec grandes dentelles et armes des personnes des deux côtés; douze en maroquin rouge, avec moindres dentelles, et dorés sur tranches, et ornés aussi [des armes] des personnes des deux côtés, et vingt, aussi (*sic*) en veau, avec trois filets, une fleur de lys aux angles et armes de la Ville des deux côtés, » mais il en fut donné un plus grand nombre, car un mémoire d'Antoine-François Le Cocq, exempt particulier du Bureau de la Ville, présenté en janvier 1772 et approuvé le 12 février, relate la distribution de cent quarante exemplaires, faite dans le courant dudit mois de janvier[1].



Statue équestre de Louis XV.
Étude pour une des cariatides du piédestal. (Musée du Louvre.)

IV

La statue que Bouchardon avait espéré tout d'abord voir inaugurer vers le mois de juillet 1758, devait attendre cinq ans encore, avant de se dresser sur la place Louis XV, et

1. Arch. Nat., H[1] 2180.

l'artiste même devait mourir avant qu'elle eût été mise en place.

L'exécution avait exigé déjà près de dix années pour la seule figure équestre. Le travail avait langui d'abord par le défaut de bonne intelligence entre la Ville et Bouchardon. La Ville se plaignait des lenteurs de l'exécution, et l'artiste, de son côté, n'était pas satisfait des procédés de l'Administration. « M. Bouchardon, écrit Cochin[1], peut-être trop prévenu de la considération qui étoit due à ses grands et rares talens, ne pouvoit se prêter à tous les procédés d'ordre mercantile que, naturellement, des échevins marchands mettent à tout ce qu'ils font. Sans M. Lempereur, échevin, plus intelligent et plus au fait de la manière d'agir convenable avec les artistes[2], peut-être cette statue n'eût-elle pas été fondue du vivant de M. Bouchardon. » Une autre raison de cette lenteur vint du mauvais succès de la fonte.

Enfin, le retard apporté à l'inauguration fut causé par les événements extérieurs. La France était engagée dans la désastreuse guerre de Sept Ans : il fallait décemment attendre la conclusion de la paix pour célébrer les réjouissances qui devaient accompagner les cérémonies de l'inauguration.

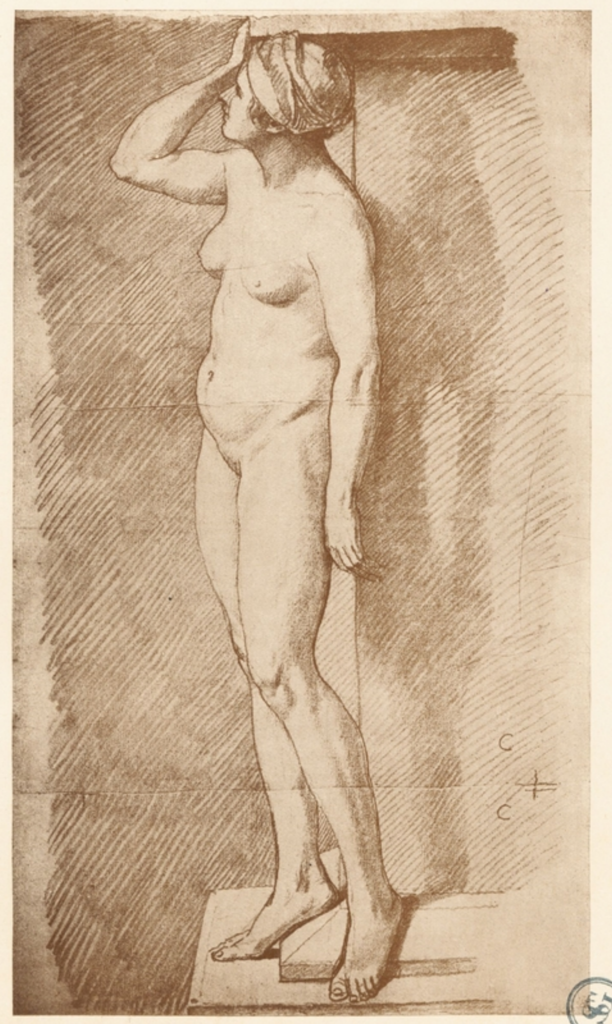
Pendant ce temps, la santé de l'artiste allait déclinant : un mal intérieur le minait[3]. Dès la fin de l'année 1761 la maladie avait fait de grands progrès : c'est le motif d'excuse qui fut présenté à l'Académie de Peinture et de Sculpture, en sa séance du 31 décembre, pour justifier la nomination d'un professeur suppléant chargé de poser le modèle pendant le mois de janvier suivant. L'Académie avait aussitôt délégué un de ses membres, le comte de Caylus, pour « lui témoigner, dit le procès-verbal, l'intérêt que la Compagnie prend à sa santé ». Six mois plus tard, elle faisait encore prendre de ses nouvelles, et le 27 juillet 1762 Bouchardon expirait, âgé de soixante-quatorze ans et deux mois.

La paix ne fut signée que l'année suivante (10 février 1763); le Roi ordonna que la statue serait incessamment érigée. Elle partit de l'atelier du Roule le jeudi 17 février et n'arriva que le samedi 19. En passant devant la maison de Bouchardon, située près des ateliers, on fit une décharge d'artillerie, « afin, dit Mariette, d'honorer la mémoire de l'artiste excellent qui,

1. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., p. 97.

2. Lempereur était amateur d'œuvres d'art : voir le catalogue de la vente de ses collections qui eut lieu, après sa mort, le 24 mai 1773.

3. Maladie de foie, suivant Caylus (p. 31); épuisement causé par le travail, dit Mariette (*Abecedario*, I, 164); « hydropisie, causée par un trop grand épuisement d'esprit », suivant la notice placée en tête du Catalogue de sa vente.



Statue équestre de Louis XV. — Étude pour une des cariatides.
(Musée du Louvre.)

par un ouvrage accompli, dans toutes ses parties, s'est acquis une gloire durable que la nation partage avec lui[1] ».

Le lundi 23, la statue fut mise en place, en présence du Prévôt des marchands, des échevins et d'une foule considérable ; l'annonce en fut aussitôt donnée dans la *Gazette de France* : elle émanait sans doute de Mariette, parce qu'on y retrouve textuellement la phrase rapportée plus haut[2].

La cérémonie de l'inauguration fut remise à une saison plus favorable et la date fixée au 20 juin. En attendant, on fit exécuter en plâtre, pour la circonstance, les quatre statues-cariatides de Vertus, qui devaient orner les angles du piédestal et n'étaient pas encore coulées en bronze. La statue équestre fut entourée d'une charpente qu'on enleva seulement le jour de la cérémonie[3].

Au jour fixé, des salves d'artillerie de la Ville annoncèrent, dès cinq heures du matin, le commencement de la fête. Le Corps de ville se rendit chez le gouverneur, qui se mit à la tête du cortège et, pendant le trajet, on jeta de l'argent au peuple. Arrivé sur la place, le cortège fit trois fois le tour de la statue, en la saluant, au son des fanfares accompagnées de coups de canon et des acclamations de la foule; après quoi le gouverneur fut reconduit à son hôtel. Le soir, la place fut illuminée dans tout son pourtour; on y fit couler des fontaines de vin et distribuer des viandes et du pain. Le lendemain on fit la publication de la paix, que le Roi avait voulu faire coïncider avec l'inauguration de la statue. Enfin, le 22, dans l'après-midi, on donna, en face de la place, des spectacles de joutes de lances et autres jeux, qui furent suivis, le soir, d'un feu d'artifice tiré sur la Seine, avec illuminations de la place et des principaux quartiers de Paris.

Le Roi, pour témoigner à la ville sa satisfaction, donna le cordon de Saint-Michel à MM. Mercier et Babille, premier et second échevins. De son côté, la Ville, pour perpétuer le souvenir de ces évènements, fit peindre deux tableaux destinés à orner l'Hôtel de Ville, l'un par Vien, figurant l'inauguration de la statue[4], et l'autre par Deshays, représentant la célé-

1. *Description des travaux*, etc., p. 135.

2. Numéro du 25 février 1763. — Il est vrai que Patte a reproduit cette même phrase en 1765 *Monumens érigés*, etc., p. 130), mais il l'avait probablement copiée dans la *Gazette*.

3. Patte, *Monumens érigés*, etc., p. 133.

4. Le tableau de Vien a été gravé par Née, d'après un dessin de Cochin. Cette gravure a été reproduite, en lithographie, dans le journal *L'Artiste*. — L'inauguration de la statue a encore été gravée par Augustin de Saint-Aubin, en 1766, d'après un dessin de la composition de Gravelot, pour servir de vignette, en tête de l'ouvrage de Mariette. Cette dernière gravure, qui est à l'eau-forte, retouchée au burin, a été tirée à part.

bration de la paix; elle fit, en outre, frapper une médaille portant, d'un côté le buste du Roi, avec ces mots: LUDOVICO XV, OPTIMO PRINCIPI, sur l'autre côté la figure du monument, avec cette légende : MONUMENTUM AMORIS, et à l'exergue : PRÆF. ÆDIL. PARIS. DD. M. DCC. LXIII.



Statue équestre de Louis XV.
Étude pour une des cariatides du piédestal. (Musée du Louvre.)

V

Il n'a été question, jusqu'à présent, que de la statue proprement dite: le cheval et son cavalier; c'est, en effet, la seule partie que Bouchardon ait entièrement terminée. Bien qu'il eût préparé l'exécution du piédestal, cette dernière partie restait encore à faire quand il mourut. Au moment de raconter l'achèvement de l'œuvre, il convient de dire tout d'abord ce quelle devait être dans la pensée de son auteur et ce qu'elle fut d'ailleurs effectivement.

Il serait facile d'en donner une description très complète d'après les ouvrages de Patte et de Mariette et en s'aidant des gravures qui en ont été faites, mais ici, comme pour la Fontaine de la rue de Grenelle, nous avons la rédaction même de l'artiste; sa description a ce grand avantage, sur toutes les autres, de nous faire connaître la pensée du maître, et les motifs qui l'ont déterminé dans le choix

des proportions du monument, dans celui des attitudes du cheval et du cavalier, enfin des bas-reliefs et des ornements destinés à décorer le piédestal :

« *Modèle d'une figure équestre de bronze que la Ville de Paris se propose de faire élever en l'honneur du Roy.*

« On donne à ce monument trente-trois pieds d'élévation depuis le sol jusqu'à sa sommité ; le pied d'estal en aura dix-huit, la figure équestre quinze, et celle du Roi, prise séparément, sera sur douze de proportion. Si on faisoit ce groupe d'un plus grand volume on tomberoit dans la pesanteur, inséparable de tout ce qui est trop colossal.

« C'est le même esprit de sagesse qui a déterminé à préférer dans la figure équestre une position simple, noble et tranquille, à toutes les attitudes de manège, où l'art du sculpteur ne brilleroit qu'aux dépens du caractère ou de la majesté du héros qui doit être l'objet de son travail.

« Le pied d'estal étant



Statue équestre de Louis XV.
Étude pour une des cariatides du piédestal. (Musée du Louvre.)

tout revêtu de marbre, il a fallut l'embellir, sans le surcharger, d'ornemens de bronze convenables au sujet, et absolument nécessaires pour ôter à une si grosse masse l'idée de sa lourdeur et la sécheresse des angles ou encoignures coupées à plomb ; elles se trouveront remplies par des figures disposées en forme de cariatides, qui, en donnant de la légèreté à l'édifice, concourront d'ailleurs à l'éloge du prince à qui le monument est consacré: ce seront ses vertus même *(sic)*, reconnoissables à leurs attributs particuliers.

« Le parti qu'on a tiré des quatre faces latérales du pied d'estal n'est pas moins avantageux. On place dans les deux plus grandes de ces faces deux bas-reliefs en bronze, dont l'un exprime les conquêtes du Roi et l'autre son amour pour la Paix, au sein même de la victoire. Les deux faces moins étenduës contiendront les inscriptions destinées à transmettre à la postérité une partie de sa gloire, et, autant qu'il est possible, l'amour et la vénération des peuples qui vivent sous ses lois.

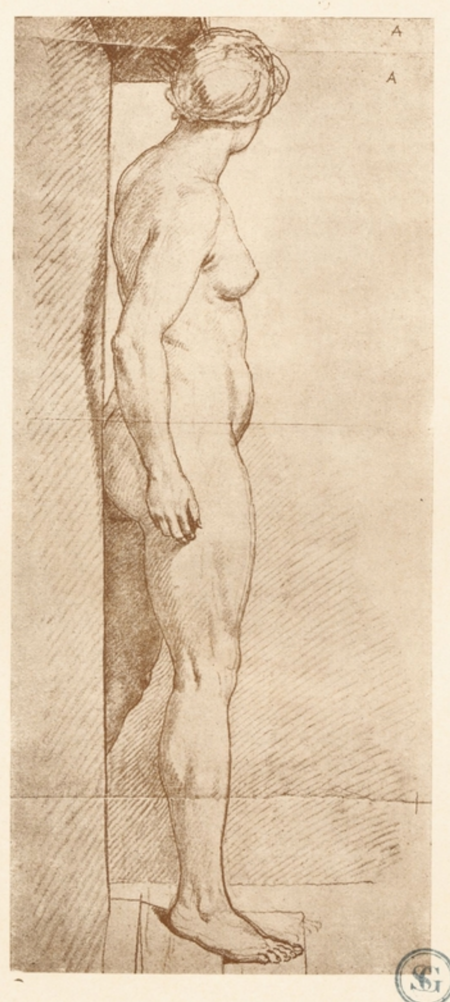
« On n'entre point dans le détail des autres ornemens, parce qu'il n'y en a aucun de fini dans cette légère ébauche, et que le premier coup d'œil en fera mieux juger que la lecture du plus long mémoire [1]. »

Le marché signé avec la Ville (23 octobre 1749) avait réglé toutes les questions d'exécution conformément à ce projet, et ratifié, notamment, les proportions adoptées par Bouchardon [2].

Aux termes du même traité, les *cariatides*, sur le compte desquelles le projet ne donnait pas d'explications, devaient avoir neuf pieds de proportion, et symboliser *la Force*, *l'Amour de la Paix*, *la Prudence* et *la Justice*, caractérisées : la première par une massue et une branche de chêne, la seconde par une branche d'olivier et un cornet d'abondance, la troisième par un miroir entouré d'un serpent, la quatrième par des balances.

De même, pour les *bas-reliefs* destinés à revêtir les deux grandes faces, le marché précisait leur composition, tandis que le projet n'en avait qu'indiqué le sujet. Il y est dit que « l'un représentera le Roy, dans un char de triomphe, couronné par la Victoire et recevant les hommages des provinces conquises ». Pour le second, la manière de traiter le sujet s'y trouve moins nettement caractérisée ; heureusement, les gravures du monument nous le représentent vu de ce côté (celui de la rue Royale).

1. De la main de Bouchardon (Papiers de famille).
2. Arch. Nat., H1 2163, original; H[1] 1863, f[os] 261 r[o] et suiv., copie. — On ne s'explique pas la différence de ces chiffres avec ceux indiqués par Patte et Mariette.



Statue équestre de Louis XV.
Étude pour une des cariatides.
(Musée du Louvre.)

La meilleure gravure, à ma connaissance, est celle B.-L. Prévost, faite pour la *Description* de Mariette, ouvrage dont toutes les planches se trouvent à la Chalcographie du Louvre; celle de l'ouvrage de Patte a l'avantage de présenter le monument de trois quarts, ce qui permet de voir trois cariatides.

Il est inutile de décrire les ornements secondaires, — on peut les voir sur la planche ici reproduite; — j'ajouterai seulement que le socle était orné des armes du Roi à la partie antérieure, regardant les Tuileries, et des armes de la Ville, à la partie postérieure. Sous chacun des écussons était une inscription latine, dont le texte se trouve dans les publications de Patte et de Mariette.

Le ciseleur, un sieur Gastelier, obtint l'autorisation de graver son nom sur le fer d'un des pieds du cheval. On avait oublié de rappeler les noms du sculpteur et du fondeur : cette omission fut réparée, de leur vivant, par l'inscription suivante, placée sur le fer du pied levé de devant : *Fait par Edme Bouchardon, sculpteur du Roi, de Chaumont en Bassigni. Fondu par Gor en 1758.*

On sait que l'artiste, se voyant mourir écrivit à la Ville de Paris pour demander que l'achèvement de son œuvre fût confié à Pigalle. Cette lettre a été publiée plusieurs fois déjà, mais on ne peut se dispenser de la donner ici : c'est le testament artistique de Bouchardon, rédigé trois jours seulement avant sa mort, suprême écho de sa pensée, la dernière page que sa main défaillante ne put même tracer et qu'il a seulement signée.

Bouchardon ne fut pas guidé dans ce choix par des relations d'amitié avec Pigalle, qu'il ne connaissait guère, mais par la seule considération de son talent : c'est Caylus et Mariette qui en témoignent. La lettre qu'on va lire indique une seconde raison : « l'accord de sa manière avec celle de Bouchardon. » Cependant Pigalle n'était pas le seul artiste capable de terminer dignement cette œuvre. Cochin aurait préféré Michel-Ange Slodtz; il reconnaît que Pigalle était supérieur à Slodtz dans l'art de traiter le nu, mais ce n'était pas le cas : les cariatides et les personnages des bas-reliefs devaient être drapés. Sous ce dernier rapport, Cochin affirme que Slodtz était passé maître, et d'ailleurs « plus propre à se rapprocher du goust de M. Bouchardon, » seulement, Bouchardon ne l'aimait pas [1].

D'un autre côté, Pigalle avait un adversaire résolu dans le comte de

1. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., p. 71.

Caylus, qui mit tout en œuvre pour assurer à son cher Vassé la succession de Bouchardon. Ses démarches semblaient devoir être couronnées de succès : le comte de Saint-Florentin, ministre de la maison du Roi, le duc de Chevreuse, gouverneur, et plusieurs échevins lui avaient promis leur appui. Dans cette circonstance, Caylus agissait à l'insu de son ami Bouchardon; il n'ignorait pas que ce dernier ne consentirait jamais à confier l'achèvement de son œuvre à son élève Vassé, qu'il n'en jugeait pas capable. Mais un autre ami de Bouchardon, le dévoué Mariette, veillait au chevet du malade et le tenait au courant des intrigues : les deux amis imaginèrent alors la lettre adressée au Prévôt des marchands, qui produisit l'effet d'un véritable coup de foudre [1]. La voici :

« L'ouvrage important que j'ay entrepris pour la Ville de Paris, et que j'ay actuellement entre les mains, ne cesse de m'occuper, même dans l'état de souffrance et d'infirmité auquel m'ont réduit des travaux peut-être au-dessus de mes forces. Plus j'approche du terme où il plaira à Dieu de m'appeler à lui, plus cet ouvrage me devient cher et me fait penser aux moyens de lui donner son entière perfection. Supposé que lors de mon décès il ne fût pas tout à fait terminé, dans ce cas je supplie très humblement Monsieur le Prévôt des marchands et Messieurs du Bureau de la Ville de Paris de vouloir bien permettre que je leur présente Monsieur Pigalle, sculpteur du Roy et Professeur de son Académie Royale de Peinture et de Sculpture, dont l'habileté est suffisamment connue, et que je les prie de l'admettre et d'agréer le choix que j'ay fait de lui pour l'achèvement de mon ouvrage, assuré que je suis de sa grande capacité et de l'accord de sa manière avec la mienne. J'espère que ces Messieurs ne me refuseront pas cette dernière marque de leur confiance; je la leur demande sans aucune vue d'intérest, et avec l'instance de quelqu'un qui est aussi véritablement jaloux de sa réputation qu'il l'est de la perfection de l'ouvrage même, et je compte assez sur l'amitié de mon cher et illustre confrère pour oser me promettre qu'il fera pour moy ce qu'en pareille occasion il ne doit pas douter que j'eusse fait pour lui, s'il m'en avoit jugé digne : qu'il se chargera volontiers de terminer ce qui pourroit manquer à mon ouvrage au jour de mon décès. Je luy en réitère ma prière, et je souhaite, s'il s'y rend, ainsi que je l'espère, qu'il s'entende pour cela avec mes héritiers, et que les

1. Cochin, p. 54-57. — Vassé tenta, dans la suite, de faire échec à Pigalle, en employant des procédés peu honorables (Cochin, p. 58-64).

modèles et dessins que j'ay déjà préparé (*sic*) pour cette fin d'ouvrage, et qu'il estimera lui être nécessaires, lui soient remis, sous le bon plaisir de la Ville, afin qu'il puisse mieux juger de mes intentions; et, en les remplissant autant qu'il trouvera à propos, qu'il travaille pour ma gloire et pour la sienne, car, quoyque je sois très convaincu qu'il ne seroit pas difficile de faire mieux, je crois devoir déclarer que, dans l'état auquel j'ai amené l'ouvrage il seroit dangereux d'y rien changer, tant par rapport à l'ordonnance générale que pour la disposition particulière de chaque figure. Aussi, est-ce par cette considération, et parce que je connois le goût et la façon d'opérer de Monsieur Pigalle, que j'ay principalement jetté les yeux sur lui, et que, sans vouloir faire tort à aucun de nos autres confrères, dont je respecte les talens, j'ose assurer de la réussite de l'ouvrage de la Ville, du moment que la conduite lui en aura été confiée.

« Au Roule, ce vingt-quatre juin 1762.

« E. BOUCHARDON [1]. »



Louis XV, dessiné en 1738. (Musée du Louvre.)

La Ville ne pouvait hésiter un instant : la dernière volonté de Bouchardon devait être respectée, et les intrigues ourdies par Caylus et Vassé devaient échouer misérablement. Le lendemain du décès de l'artiste, le jour même de son inhumation, sa lettre fut remise au bureau de la Ville qui décida, séance tenante, de confier à Pigalle l'achèvement de l'ouvrage, aux conditions de l'ancien marché et sous la responsabilité des héritiers de Bouchardon. Cependant, l'année suivante, sur la demande de Pigalle, la Ville consentit à faire une nouvelle convention (28 avril 1763).

1. Arch. Nat., H[1] 2160. — Bouchardon n'a écrit que la date et la signature.

Les travaux ne furent entièrement terminés qu'en 1772 : le règlement définitif eut lieu le 24 juin, sur le pied de 635.419 livres 12 sous, et la réception le 28 septembre.

La Ville de Paris, en même temps qu'elle faisait un marché avec Pigalle, avait consenti la résiliation de celui de Bouchardon et payé dix mille livres à François Girard, bourgeois de Paris, mari de Marie-Thérèse Bouchardon, sœur et légataire universelle du sculpteur, pour règlement définitif de 190.000 livres, chiffre auquel fut arrêté le compte. En outre, elle avait accordé à Mme Girard une pension viagère de 600 livres, pour lui témoigner sa reconnaissance de l'œuvre de son frère, proclamée « le morceau le plus achevé et le plus parfait en ce genre qu'il y ait dans le monde entier [1] ».

Dans ces conditions, quelle est la part qu'il convient d'attribuer à Bouchardon dans l'exécution du piédestal? En d'autres termes, à quel degré d'avancement les travaux étaient-ils arrivés lorsque la mort le surprit?

Calyus affirme que les *ornements* étaient terminés, et même les trophées déjà coulés, mais c'était la moindre partie des travaux : les deux bas-reliefs, et surtout les quatre cariatides, constituaient la principale.

Pour ce qui est des *bas-reliefs*, il n'y a pas de doute possible : Bouchardon n'avait fait qu'ébaucher l'un des deux, celui qui représentait le Roi, sur un char de triomphe, couronné par la Victoire. C'est Mariette qui le dit [2]. Caylus prétend même qu'ils étaient tous deux sans projet, « leur composition était soumise à la situation des affaires politiques » au moment où aurait lieu l'érection de la statue [3]. En tout cas Bouchardon avait esquissé les deux sujets indiqués dans le marché de 1749, comme le prouvent deux dessins, au crayon noir, croquis très légers, conservés au Musée du Louvre.

La question des *cariatides* paraît la plus obscure, mais ne semble pas impossible à élucider; c'est, d'ailleurs, la plus intéressante. Bouchardon avait fait d'abord, selon son habitude consciencieuse, et même de plus en plus méticuleuse à mesure qu'il vieillissait, de nombreuses études d'après le nu; ses dessins sont au Louvre : il n'y en a pas moins de quarante-trois, très finis, à la sanguine et de grandes dimensions, variant pour la hauteur entre 730 et 800 millimètres. Parmi ces dessins, trente-

1. Arch. Nat., H[1] 2160 : délibérations du Bureau de la Ville, des 26 et 28 avril 1763. Mme Girard était alors la seule survivante des frères et sœurs de Bouchardon.

2. Mariette, *Description*, etc., p. 162.

3. Caylus, p. 63-64

deux se décomposent en quatre séries, soit huit pour chacune qui représente une même femme (l'une des quatre cariatides), dessinée dans la même position mais sous huit aspects différents, les bras levés comme pour soutenir un angle de la corniche. La position des bras varie pour chaque série.

Après ces études scrupuleuses, le sculpteur avait fait le modèle en grand du piédestal, puis modelé les quatre Vertus, grandeur d'exécution,



La statue de Louis XV et l'entrée des Tuileries. Peinture de Leprince [1].
(Musée de Besançon.)

c'est-à-dire de neuf à dix pieds de haut. Suivant Caylus, ces modèles étaient « fort avancés » pour trois figures ; le mémoire de M. Girard le dit aussi, et la Ville de Paris le reconnaît dans le règlement définitif qu'elle a fait avec lui le 28 avril 1763. La quatrième, dit encore Caylus, était « demeurée imparfaite » ; le sculpteur n'en avait laissé que « la première pensée et le nud d'après nature, non seulement en cire, mais les études sous tous les aspects possibles et prêts à recevoir la draperie ». Enfin il ajoutait : « Il est vrai que le détail des têtes, des bras et des pieds n'est arrêté sur aucune de ces figures [2]. »

1. Ce document nous a été obligeamment communiqué par M. Jules Guiffrey.
2. Caylus, p. 59-60.

Cochin s'étonne que Bouchardon « ait donné, dans sa lettre, l'idée que les quatre figures du piédestal étoient comme faites, tandis qu'il n'y avoit pas encore travaillé, et qu'elles n'étoient que dans l'état où un compagnon qu'il avoit, — nommé Bustel, — avoit pu les mettre[1] ». Bouchardon n'a rien écrit de pareil ; il affirme seulement, sans rien préciser, que « dans l'état où il a amené l'ouvrage, il seroit dangereux d'y rien changer, tant par rapport à l'ordonnance générale que pour la disposition particulière de chaque figure ». Cette demande n'avait rien d'exagéré, puisqu'elle tendait à faire respecter les indications de l'auteur de la figure équestre, pour donner à l'ensemble du monument un caractère homogène. Ces indications étaient suffisamment marquées dans les dessins qui avaient servi à l'exécution des modèles des cariatides, et Cochin ne le conteste pas.

En résumé, si l'on accepte les assertions et l'opinion de Caylus, il semblerait que, pour trois au moins des cariatides, un autre sculpteur aurait pu se borner à finir les têtes, les bras et les pieds des modèles, seules parties restées à l'état d'ébauche. C'était aussi l'avis d'autres admirateurs de Bouchardon, que Cochin qualifie de « fanatiques ». Telle n'était pas la manière de voir de Pigalle ; la question fut soumise à plusieurs académiciens, et, dit Cochin, « il n'y eut qu'une voix de tous les artistes capables d'en juger : il fut décidé que le modèle étoit à remanier et à corriger partout[2] ».

Il est très regrettable que la destruction des originaux ne nous permette plus de décider, pièces en main, dans quelle mesure Pigalle avait suivi les indications de Bouchardon, dans quelle mesure il avait *corrigé* et *remanié* ses modèles.

VI

Les jugements des contemporains n'ont guère porté que sur la figure équestre. Il faut en attribuer la cause aux circonstances mêmes de l'exécution du monument, qui fut exposé aux regards du public avant son entier achèvement[3].

Grimm en avait déjà dit quelques mots, très élogieux, au mois de jan-

1. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., p. 99. — Ce compagnon s'appelait *Bultel*.
2. Cochin. *Mémoires inédits*, etc., p. 102, note IV.
3. On avait fait de même pour la statue de Louis XV, à Bordeaux. La figure équestre, œuvre de J.-B. Lemoyne, avait été érigée en 1743 ; les bas-reliefs, sculptés par Francin, ne furent posés qu'en 1765, ou peu auparavant.



La statue de Louis XV.
(D'après une gravure de Prévost, 1768)

vier 1757, quand Bouchardon venait seulement de terminer le grand modèle en plâtre, et avait déclaré qu'on ne pouvait rien voir « de plus beau, de plus noble, de plus simple, de plus savant ». La figure du Roi, et même celle du cheval, lui semblaient exprimer « un calme qui enchante ». Enfin cette statue était, disait-il, « le plus beau monument que la France ait en ce genre ». Il le proclama encore dans ses correspondances d'août 1762 et de mars 1763, « malgré les critiques que plusieurs prétendus connaisseurs ont hasardées avant de l'avoir vue[1] ». C'est que la statue n'était pas encore découverte ; elle ne devait l'être que le 20 juin 1763, et Grimm réservait lui-même son jugement définitif jusqu'à cette époque.

Dans sa correspondance de mars 1763, Grimm rapporte une opinion singulière, émise par Vernet. « Tout le monde, dit Vernet, veut qu'elle soit trop petite; quant à moi, si j'avais un reproche à lui faire, ce serait d'être trop grande. La proportion colossale me déplaît, et je voudrais que le statuaire ne fît jamais plus grand que nature. » Grimm continue: « Sur ce qu'on lui objecta que le statuaire, se bornant à la grandeur naturelle, ne pourrait jamais offrir aux yeux une masse suffisante pour les arrêter, surtout lorsque son monument n'a d'autre fond que l'horizon même, Vernet dit que l'artiste n'avait qu'à multiplier le nombre de ses figures et faire de grandes compositions[2] ». Grimm ne partageait pas cette manière de voir, en quoi il jugeait sainement, la seule question à résoudre étant de donner à l'œuvre des proportions en harmonie avec le cadre qu'on lui avait assigné, sauf à éviter les dimensions excessives, causes de « la pesanteur, inséparable de tout ce qui est trop colossal », comme le disait Bouchardon.

Le dernier article de Grimm, rédigé après l'inauguration, est fort long, mais il rapporte les éloges et les critiques dont la figure équestre fut l'objet[3].

Le cheval fut généralement admiré ; les écuyers du Roi, qui l'avaient condamné avant de l'avoir vu, rendirent hommage à la parfaite exactitude et à la noblesse de ses formes, à la justesse de ses proportions, et Grimm a traduit en ces termes l'impression générale : « Aussi pouvons-nous nous vanter d'avoir à la fin un cheval de bronze, non un de ces êtres fantastiques

1. Grimm, *Corresp. litt.*, édit. 1813, 1re partie, II, p. 145-146; III, p. 228 et 321.
2. Grimm, *Corresp. litt.*, édit. 1813, 1re partie, III, p. 341-342.
3. Grimm, *Corresp. litt.*, du 1er juillet 1763; édit. 1813, 1re partie, III, p. 420-426.

se cabrant, grinçant des dents, ayant les narines retirées en arrière et les crins dressés, et une contraction de muscles qui fait peine à voir, mais un animal d'une noblesse, d'une grâce, d'une douceur, en un mot de ce caractère ravissant de la beauté exquise et rare. ». Cependant de soi-disant connaisseurs reprochaient au sculpteur d'avoir fait lever le pied gauche au cheval; ils auraient voulu qu'il partît du pied droit. Cochin leur répondait que le cheval n'est pas représenté à son départ, mais en marche. « Messieurs, leur disait-il, si vous étiez arrivés un moment plus tôt vous l'auriez trouvé sur son pied gauche et le pied droit levé. »

La position du cavalier avait donné lieu à plusieurs critiques. Suivant les uns, la figure du Roi n'était pas « bien à cheval » ; suivant d'autres, le bras était trop élevé, ou bien encore la tête du cheval cachait trop la poitrine du Roi. Ces observations n'émanaient pas toutes de gens bien compétents; Grimm a fait remarquer qu'elles tombaient d'elles-mêmes, si l'on prenait la peine d'examiner la statue sous ses divers aspects.

D'aucuns trouvèrent que la tête du Roi manquait de ressemblance ; Grimm leur accorde que ce reproche était fondé, mais seulement pour le côté gauche. Le choix du costume romain avait aussi soulevé des objections. C'était pourtant la mode, depuis bien longtemps, d'habiller ainsi les rois ; d'autre part, on peut voir dans l'ouvrage de Patte, que tous les monuments érigés à la gloire de Louis XV, à Bordeaux (1743), à Valenciennes (1752), à Rennes (1754), à Nancy (1755) et plus tard à Reims (1765) le représentaient dans ce costume. C'était, il est vrai, tout arbitraire et conventionnel, mais cette convention était passée en force de loi dans les académies, et Grimm s'efforce de la justifier : « Il faut, dit-il, reprocher à l'habit français d'être guinguet et ridicule, et de mettre les artistes dans la nécessité ou de mentir à la postérité, ou de faire une chose absurde; quant à moi j'aime mieux le mensonge... »

Assurément ce n'était pas les académiciens, ni leurs amis, qui faisaient un pareil reproche à Bouchardon, mais plutôt le gros du public, avec son simple bon sens, et, comme lui, nous eussions préféré la vérité à la fiction. L'argument de Grimm ne nous paraît pas suffisant ; on aurait pu représenter le Roi à la française sans risquer de lui donner un aspect ridicule : il suffisait de choisir parmi les uniformes militaires celui qui convenait le mieux à la destination du monument, en ayant soin, toutefois, de le traiter avec ampleur, comme doit faire un artiste et non un simple costumier ;

mais l'Antique avait trop de prestige aux yeux de Bouchardon pour qu'il eût un seul instant la pensée de sortir des errements traditionnels.

Grimm termine son article par une appréciation du piédestal, qui lui est tout à fait personnelle. L'ensemble lui paraît agréable et d'une forme élégante, mais il trouve « absurde » l'idée de faire porter un homme à cheval par quatre femmes. Il n'admet pas cette alliance d'un personnage historique avec d'autres personnages purement allégoriques, et déclare que si l'on voulait absolument renoncer aux ornements d'architecture, il aurait fallu placer autour du monarque les grands hommes de son règne. L'idée de Bouchardon semble pourtant des plus heureuses ; elle contribue à donner de la grâce au piédestal, par l'agrément de ces silhouettes féminines aux lignes élégantes et pures.

Malgré ces diverses critiques, le sentiment général était en faveur de l'artiste, et Cochin l'a justement constaté dans la circonstance suivante rapportée par Grimm : « Cochin se trouvant l'autre jour à une assemblée d'artistes, où chacun relevait plusieurs défauts dans ce monument et finissait ensuite par dire que c'était pourtant une grande et belle chose ; lorsque tout le monde eut parlé, il prit la parole et dit : « Il faut que ce Bouchardon ait été un homme bien extraordinaire, pour avoir pu faire, avec tous ces défauts, une si grande et si belle chose. »

VII

On sait ce que la Révolution a fait des emblèmes de la royauté et des monuments élevés en son honneur : les statues de rois qui ornaient les places et monuments publics de Paris et d'autres villes de France furent renversées en 1792, en vertu d'un décret rendu le 11 août par l'Assemblée Législative. Les débris de la statue de Louis XV, comme ceux des autres statues royales, furent envoyés à la fonderie. Une des mains du Roi, celle qui tenait le bâton de commandement, put échapper au sort commun ; elle a été recueillie sans doute par un amateur de curiosités et fut donnée plus tard au Musée du Louvre : on la voit aujourd'hui sur un socle placé en avant de celui qui supporte une réduction en bronze de la statue.

Cette réduction même, qui présente un grand intérêt depuis la destruction de l'original, n'est pas la seule qui ait été faite. La plus ancienne fut exécutée du vivant même de Bouchardon, par son élève

Louis Vassé; toutes les pièces relatives à cet ouvrage sont réunies dans un carton des Archives Nationales (H[1] 2160). Par un devis du 17 mai 1759 Vassé proposait « d'exécuter en bronze *six* statues équestres du Roi, de vingt-deux pouces de hauteur, tout compris, depuis le sommet de la tête de la figure jusqu'au-dessus de la plinthe; lesdites six statues équestres copiées et réduites en petit d'après les modèles et études de M. Bouchardon ». La Ville devait fournir le bronze. Un marché passé le même jour accorda deux années de délai et fixa le prix total à 24.000 livres. Enfin, le 25 octobre, un marché supplémentaire stipulait l'exécution de « quatorze petites figures en plastre, de la même grandeur », moyennant 3.500 livres, à raison de 250 livres chaque.

Certainement ces travaux étaient terminés dès le début de l'année 1764, puisque Vassé, par une requête du 24 février, réclamait le règlement définitif du prix convenu. Vassé dit, notamment, que dans le courant de janvier 1763, on lui a commandé *un septième bronze*, contremandé depuis, mais qui se trouve déjà fondu et en partie réparé; par suite le requérant « se trouve obligé d'en demander la réception ». Il rappelait aussi, qu'en outre des quatorze statues de plâtre commandées en 1759, le Bureau lui en avait ordonné trois autres : il avait bronzé deux de ces statues, et mis en couleur de fumée les six premières statues de bronze.

La réception eut lieu le 10 juillet, et le règlement fut fait à raison de 30.350 livres 11 sous, pour les six statues de bronze et les dix-sept de plâtre; on autorisa Vassé à terminer la septième statue de bronze, pour laquelle on lui paierait 4.000 livres de principal, et 120 livres pour la mise en couleur.

La Ville se proposait de donner ces réductions à des personnes notables; en voici la liste écrite de la main de Vassé :

« Les bronses ordonnés au Sr Vassé, par marché passé au bureau de la Ville le 17 may 1764 ont été délivrés.

« Sçavoir[1] : Le 1er au Roy, — 2. à Mme de Pompadour, — 3. M. le comte de Saint-Florentin[1], — 4. M. le duc de Chevreuse[2], — 5. M. de Viarme[3], — 6. M. de Bernage[4]. — 7. Un septième bronse a été commandé

1. Identifications : 1. Maurepas, ministre d'État; 2. gouverneur de Paris; 3. prévôt des marchands; 4. prévôt des marchands avant M. de Viarme; 5. frère consanguin de M. de Viarme; 6. conseiller de ville et échevin, 1757; 7. quartenier et échevin, 1756; 8. quartenier et échevin, 1758; 9. échevin, 1758; 10. notaire, échevin en 1759; 11. conseiller de ville et échevin, 1759; 12. greffier de la Ville; 13. receveur de la Ville; 14. échevin, en 1760; 15. échevin, en 1757.

Edme Bouchardon

Pl. XXIII



STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XV

RÉDUCTION EN BRONZE

Musée de Versailles

au s[r] Vassé, avec instance, par M. de Viarme et M. Le Mercier, alors premier échevin.....

« Les statues en platre ont été délivrées aux personnes cy-après nommées,

« Sçavoir : à M. le duc de Chevreuse, — 2. M. de Viarme, — 3. M. de Pontcarré[5], ancien 1[er] président [au] parlement de Rouen, — 4. M. Brallet[6], — 5. M. Lempereur[7], – 6. M. Boutray[8], — 7. M. André[9], — 8. M. Chomel[10], — 9. M. Le Blocteur[11], — 10. M. Vanucy (?), — 11. M. Taitbout[12], — 12. M. Boucot[13], — 13. M. Boyer[14], — 14. M. Vernay[15], — 15. M. le comte de Saint-Florentin ; — 16. M[me] de Pompadour : ces deux statues ont été demandées particulièrement par M. le Prévost des marchands et M. le duc de Chevreuse. — 17. M. Darlu. A été délivré sur un ordre écrit de M. le Prévôt des marchands.

« Deux de ces plâtres ont été bronzés et sont celui de M. le duc de Chevreuse et celui de M[me] de Pompadour.

« Relativement à la septième statue, le Bureau ordonnera ce qu'il désire..... »

Pigalle fut aussi chargé de faire une réduction en bronze de la statue équestre de Louis XV ; les documents relatifs à cette affaire se trouvent dans le même carton que les précédents.

L'exécution de cet ouvrage était prévue au devis ou projet de marché qu'il avait soumis à la Ville de Paris pour l'achèvement du piédestal de la grande statue. Il est dit dans ce devis que le sculpteur s'engage à « faire à ses frais et dépens un model de la statue équestre du Roy en petit et de la même proportion que le modèle déjà fait par le sieur Vassé ; de le faire mouler et d'en faire jetter *deux* bronzes, et les faire réparer et cizeler sous ses yeux dans la plus grande perfection, à l'effet d'être remises au Bureau pour en disposer ainsy qu'il avisera..... »

Sur ces entrefaites, Vassé, jaloux du choix qu'on avait fait de Pigalle, sur la désignation de Bouchardon, pour l'achèvement du piédestal de la grande statue, s'efforça de lui en faire enlever la commande, et proposa de l'exécuter pour le prix de 300.000 livres, au lieu des 625.000 demandées par Pigalle. La Ville, désirant s'éclairer sur une question d'aussi grande importance, demanda l'avis d'une commission d'artistes, composée de Gabriel, Soufflot et Moreau, architectes, et de

Lemoyne, Coustou et Michel-Ange Slodtz, sculpteurs; leur consultation, du 23 avril 1763, fit rejeter la proposition de Vassé, qui fut déclarée « peu réfléchie ». En outre, dans l'évaluation des travaux, cette consultation estimait à douze mille livres « les deux copies en bronze de la statue équestre que l'on a dit devoir être de deux à trois pouces plus haute (*sic*) que les petites faittes précédament ».

Ainsi, le devis parlait de proportions semblables à celles de la réduction faite par Vassé, soit 22 pouces de haut; la consultation dont on vient de parler, disait : deux à trois pouces plus haut, soit 24 ou 25 pouces; en définitive, le marché du 28 avril 1763 stipula que la statuette aurait « vingt trois pouces de hauteur », donc un pouce de plus que la réduction de Vassé.

La plupart de ces bronzes exécutés par Vassé et par Pigalle ont dû être détruits. M. Guiffrey a retrouvé la mention de l'un d'eux dans les ventes faites au Dépôt de Nesles après les saisies exécutées chez les émigrés, mais un exemplaire de même provenance fut réclamé par Alexandre Lenoir pour le Musée des Monuments français et est passé, en 1818, au Musée du Louvre, où on le voit encore (n° 511 du Catalogue sommaire). C'est celui dont il a été question plus haut.

D'autre part, on voit au Musée de Versailles, dans le Cabinet de la Pendule, une statuette de Louis XV en bronze (c'est celle que nous reproduisons ici), placée sur une gaine de bois peinte et dorée, où sont encastrés deux bas-reliefs représentant les batailles de Fontenoy et de Lawfeld. Les deux bas-reliefs, qui paraissent d'exécution moderne, n'ont aucun rapport avec ceux dont Bouchardon avait donné le modèle et que nous avons décrits plus haut, mais la statue est identique à celle du Louvre et appartient bien à la même série. Les mesures même, qui sont semblables, empêchent d'y voir l'œuvre de Pigalle, légèrement plus grande que celle de Vassé. M. Brière, qui l'a soigneusement étudiée dans une communication récente à la Société de l'histoire de l'art français[1], la déclare de qualité très supérieure comme ciselure et comme patine à celle du Louvre. Sans pouvoir l'affirmer, malheureusement, la provenance exacte de l'œuvre étant incertaine, il suppose que ce bronze pourrait avoir fait partie du mobilier royal et avoir orné jadis, comme des inventaires cités par lui en font foi, le cabinet de Louis XV. On a vu

1. Bulletin de 1907, p. 104 et suiv.

plus haut que la première épreuve des réductions de la statue de Bouchardon par Vassé fut offerte au roi.

D'autres réductions existent peut-être encore. M. Ét. Moreau-Nélaton a signalé à M. Brière qu'il croyait en avoir rencontré une dans le commerce il y a quelques années. Mais il peut exister des similaires (peut-être des réductions de la statue de Bordeaux). Ainsi le Musée de Montpellier possède une statuette équestre de Louis XV, en bronze, que *l'inventaire des richesses de l'art de la France* désigne comme étant une réduction de la statue de Bouchardon, mais ce bronze n'a aucun rapport avec l'ancienne sculpture de la place Louis XV.

Quant aux exemplaires en plâtre, ils ont été encore plus facilement détruits, à l'époque révolutionnaire, avec les souvenirs et emblèmes compromettants du régime déchu. M. Brière a signalé cependant chez un amateur parisien, M. Maurice Meuret, une réduction en plâtre de la statue de Louis XV qui est donnée, par une étiquette manuscrite du XVIIIe siècle, comme la première épreuve coulée dans le moule ».



Projet de médaille (1740)

(Cabinet des Estampes.)

CHAPITRE VIII

BOUCHARDON ET LES SCULPTEURS DE SON TEMPS

SA CONCEPTION DE L'ART, SA MANIÈRE DE TRAVAILLER

Bouchardon avait une haute opinion de sa propre valeur; ce sentiment, justifié d'ailleurs, était malheureusement assez exclusif et l'empêchait généralement de reconnaître les qualités réelles de ses rivaux. On va en juger par plusieurs exemples.

Cette sévérité et parfois cette injustice s'étendait jusqu'à *Guillaume Coustou*, son maître, qui devait, sur la fin de sa carrière (1733 à 1746), le retrouver, à Paris, devenu son émule. Bouchardon n'aimant pas Coustou, ce sentiment était partagé par Caylus, son aveugle partisan. On rapporte que Caylus, lors d'une visite aux deux groupes de chevaux que Coustou terminait pour Marly, aurait manqué de convenance au point de lui dire : « Monsieur Coustou, il faut avouer que Bouchardon est un grand homme; » à quoi Coustou aurait répondu : « Cela est vray, Monsieur, mais je suis plus grand que lui de toute la teste. » Cette anecdote est rapportée par Cochin, qui l'accompagne de ces réflexions : « Il n'étoit pas exactement vray que M. Coustou fût beaucoup plus grand, même alors, que M. Bouchardon, qui peut-être n'étoit pas encore au degré où il est parvenu ; mais elle étoit excusable dans un homme en possession, depuis bien des années, de la première réputation, et à qui l'on faisoit sentir d'une manière insultante qu'on lui préféroit un jeune homme qui avoit été son élève[1]. »

Le dédain de Bouchardon pour les œuvres de son ancien maître devait persister jusqu'à la fin de sa vie. Il reprochait aussi à Coustou d'avoir déplacé son buste du cardinal de Rohan, au château de Saverne, pour le remplacer par celui qu'il avait lui-même exécuté; pendant sa dernière

1. *Mémoires inédits*, etc., pp. 39-40 et 68-69.

maladie, il déclarait à Cochin, qui était allé le voir, que son buste « étoit beau, que c'étoit un ouvrage fini, et que celui de M. Coustou étoit mauvais, que c'étoit une borne »[1].

Suivant Cochin, qui s'est efforcé de deviner la cause de cette animosité, Bouchardon n'aimait que le fini, peut-être au delà des limites raisonnables, et ne comprenait pas l'une des principales beautés des chevaux de Marly : l'art d'amener une sculpture tout juste au point qu'il faut pour lui permettre de produire l'effet voulu[2].

Quant à *Guillaume II Coustou*, le fils du précédent, plus jeune que Bouchardon de vingt ans environ[3], c'était un talent secondaire qui ne devait pas lui causer d'ombrage; il lui décerna même quelques éloges pour ses frontons de Bellevue.

Adam l'aîné (mort en 1759) avait été le condisciple de Bouchardon à l'Académie de Rome et il en a déjà été question plusieurs fois dans le cours de ce récit : on a vu notamment qu'il avait obtenu la commande du groupe principal du bassin de Neptune, au château de Versailles, tandis que les groupes secondaires avaient été donnés à Bouchardon et à Jean-Baptiste Lemoyne. Adam était pourtant bien inférieur à Bouchardon, sous le rapport du goût, de la science et de l'habileté dans l'exécution. Il était l'auteur des sculptures de la cascade de Saint-Cloud, et l'on sait quel mépris Bouchardon professait pour cette œuvre[4]. Cochin, juge entre ces deux rivaux, s'est montré sévère, à l'égal de Caylus et de Diderot, pour le chef de l'école décorative et tourmentée : « La postérité ne comprendra pas, dit-il, comment il a été possible que pendant plusieurs années le public ait comparé Adam l'aîné avec Bouchardon; ce sont de ces erreurs dont on reste étonné lorsque les yeux sont désillés[5]. »

Michel Slodtz n'était pas non plus capable de rivaliser avec Bouchardon, et Cochin lui-même, son intime ami, reconnaît que s'il avait « plus de grâce dans sa composition, plus de richesse dans ses ajustemens », et même « drapoit aussi bien, et exécutoit beaucoup plus délicatement ses draperies », cependant, « à beaucoup d'égards, M. Bouchardon lui étoit supérieur, surtout pour la science des formes correctes de la nature; ce dernier

1. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., pp. 92-93.
2. Cochin, *ibid.*, p. 93.
3. Né en 1716 et Bouchardon en 1698.
4. Voir ci-dessus, page 41.
5. *Mémoires inédits*, etc., p. 38.

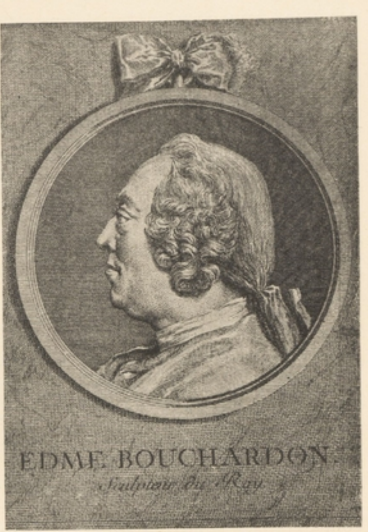


Étude pour une fontaine.

(Musée du Louvre.)

avoit moins de manière, enfin, c'étoit un plus grand sculpteur ». On peut, du reste, apprécier le talent de Slodtz d'après le mausolée du curé Languet de Gergy, sculpture très caractéristique, qui est à l'église Saint-Sulpice : Bouchardon n'y voulut reconnaître aucune qualité; après l'avoir vu, il dit à Bultel, un de ses ouvriers, en rentrant à l'atelier : « Allez à Saint-Sulpice, vous y verrez le tombeau du curé, vous rirez bien[1]. »

Un sculpteur dont l'art était bien fait aussi pour déplaire à Bouchardon et à ses partisans, c'était *Jean-Baptiste Lemoyne*; celui-ci lui était sans doute inférieur sous certains rapports, bien qu'il eût des qualités très sérieuses : il a fait, notamment, de très beaux bustes. On a vu qu'il avait été mis en parallèle avec Bouchardon, pour les sculptures du bassin de Neptune et le mausolée du cardinal de Fleury. D'autres commandes importantes, qu'il reçut dans la suite, durent porter ombrage à notre sculpteur ; c'était, entre autres : la statue équestre de Louis XV à Bordeaux (1743), et le monument élevé à Rennes, en l'honneur de ce prince, aux frais des États de Bretagne (1754). Lemoyne jouissait de la faveur marquée du Roi, qui se fit sculpter plusieurs fois par lui, en buste et en pied, et accepta d'être parrain d'un de ses enfants[2] : néanmoins, le cheval de la statue de Bordeaux fut mis par les connaisseurs bien au-dessous de celui de la place Louis XV, à Paris; Bouchardon le trouvait maniéré, et l'on est assez tenté de se ranger à son avis si l'on s'en rapporte aux estampes de



Portrait de Bouchardon (1754).
Dessiné et gravé par Ch. Nic. Cochin.

1. Cochin, *ibid.*, pp. 28 et 91.

2. Dandré-Bardon, *Vie ou Éloge historique de Jean-Baptiste Lemoyne*, passim. Il est vrai que Bouchardon ne pouvait ambitionner cette dernière faveur, puisqu'il n'a pas été marié.

Nicolas Dupuis (grand in-folio) et de Le Mire[1]. Lemoyne faisait bien le portrait, mais, au jugement de Diderot, « lorsqu'il tente une grande machine, on sent que la tête n'y répond pas[2] ». Il s'avisa parfois de peindre certaines parties de ses sculptures ou d'y introduire des marbres de différentes couleurs, ce qui fut estimé déplorable. Un jour il fit entrer Bouchardon et Cochin à Saint-Louis du Louvre, pour leur montrer son bas-relief de l'Annonciation, traité dans cette manière. Bouchardon parla peu, et dit à Cochin, dès qu'il fut sorti : « Que veut-il que je lui dise ? Je ne me connois qu'en sculpture ; ce n'est pas là de la sculpture[3]. »

Bouchardon avait de l'estime, au contraire, on l'a vu, pour le talent de *Pigalle* et daignait reconnaître des beautés dans le monument de Reims ; il est vrai que ce nouvel astre commençait seulement à briller lorsque celui du maître projetait ses derniers feux : il ne pouvait donc l'éclipser.

Le mépris de Bouchardon pour les œuvres de ses rivaux était encouragé par les éloges des critiques de l'époque. Voici l'appréciation d'un des plus autorisés, Bachaumont, dont les jugements étaient acceptés comme des oracles :

« Bouchardon est ce qu'on peut appeler un très grand sculpteur, peut-être égal aux meilleurs Grecs, et fort supérieur aux Romains. Il imite le bel antique, et surtout la nature, mais quelquefois il l'imite peut-être trop exactement et ne l'embellit pas assez. Il compose sagement et de grande manière ; son exécution est parfaite, ses chairs sont de la chair ; il termine beaucoup ses détails et ne néglige rien[4]. »

Artiste consciencieux, jusqu'au scrupule, Bouchardon donnait un temps considérable à la méditation avant de se mettre à l'ouvrage : il se pénétrait tout d'abord de son sujet pendant des mois entiers, puis il fixait ses idées au moyen d'exquisses en dessin et en modèle, les modifiant sans cesse et « les critiquant dans toute la rigueur de l'art », comme il le dit lui-même[5].

Nous avons de précieux renseignements sur l'idée qu'il se faisait de son art et sur ses procédés d'exécution, dans l'Avertissement placé en tête du

1. Patte *Monumens érigés en France*, etc., p. 138.
2. Diderot, *Salon de 1765*.
3. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., p. 91. — Dandré-Bardon, *Vie ou Éloge historique de J.-B. Lemoyne*, p. 19 et note 16.
4. Jugement de Bachaumont sur les principaux artistes de son temps (*Revue universelle des Arts*, V, 421).
5. Voir ci-dessus, p. 74.

Catalogue des dessins, estampes, etc., vendus après son décès [1] ; ces renseignements ne peuvent émaner que d'un ami intime, témoin journalier de ses travaux, et cet ami était vraisemblablement Mariette :

« L'idée sublime qu'il s'était faite du beau, rendait notre artiste difficile et timide, quand il s'agissait de travaux qui, confiés à des matières précieuses et durables, devaient passer avec son nom à la postérité. Jaloux de ne rien mettre au jour qui ne fût extrêmement épuré, il s'épuisait alors en réflexions, et consumait peut-être encore plus de temps à méditer qu'il n'en employait à opérer ; sans cela, il n'est pas douteux que nous aurions beaucoup plus d'ouvrages de sa main, car il était vif, et personne n'a manié le ciseau avec plus de célérité. La promptitude dans l'exécution éclatait surtout lorsqu'il avait dans les mains l'ébauchoir et le crayon ; l'un et l'autre obéissaient sans violence et sans peine à son génie tout de feu... »



Fontaine aux nymphes.
(Musée du Louvre.)

La grande circonspection qui le guidait toujours dans son travail lui faisait prendre sur le modèle en plâtre des points de repère en nombre infini, comme un véritable débutant. Cochin s'en étonne, à propos de la statue équestre de Louis XV : « M. Bouchardon prétendit avoir été extrêmement troublé dans l'exécution de ce morceau, et même obligé de le recommencer en entier, par les suittes de la visite dont le Roy l'honora ;

1. Vente dirigée par François Basan ; in-8, 1762.

la quantité de personnes qui entrèrent avec le Roy, et leur poids, à ce qu'il a assuré, fit un peu jouer le plancher sur lequel étoit le modèle et lui dérangea tous ses points ; mais ces points étaient-ils donc si nécessaires ? et un aussi habile homme que lui étoit-il obligé de se copier lui-même si servilement, qu'il ne pût suppléer à ce qui étoit dérangé, sans avoir besoin de précautions minutieuses[1] ? »

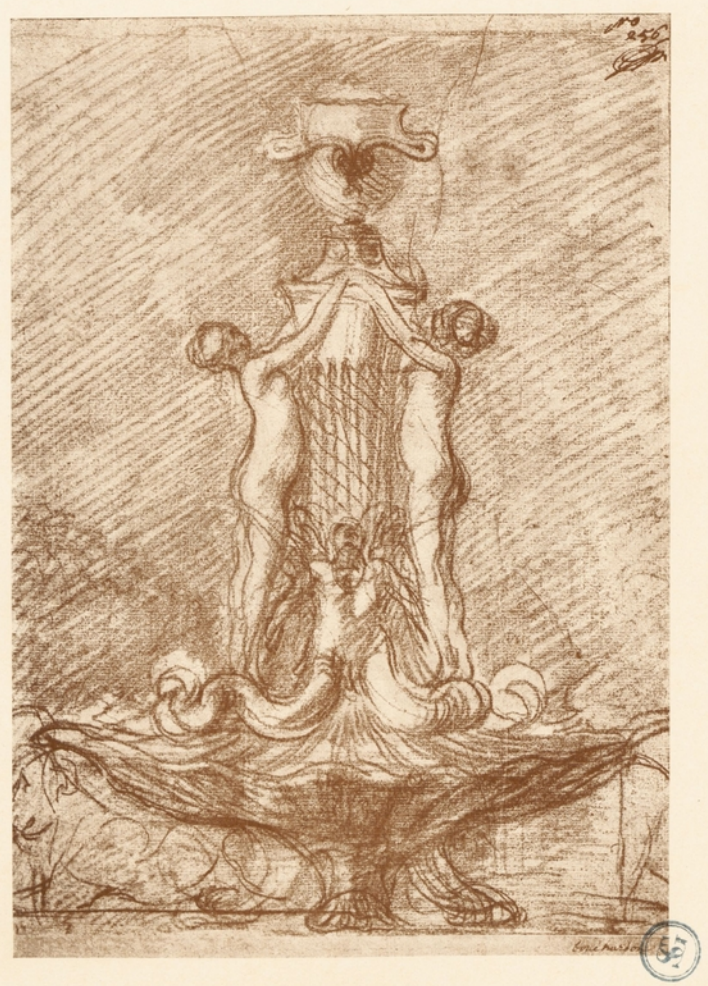
La lenteur que Bouchardon mettait à l'exécution de ses sculptures ne résultait pas seulement de ses longues études préparatoires : le goût du fini l'entraînait à les polir sans cesse. Cochin dit encore, à ce sujet : « M. Bouchardon modeloit avec un esprit, une justesse et une netteté admirables, mais lorsqu'il travaillait le marbre, son extrême passion pour le fini a pu le mener trop loin, et je crois pouvoir avancer qu'il a paru ignorer ce que nous appellons l'art de travailler pour la place, et que dans ces occasions il ne sçavoit pas se dire : *c'est assés.* » Aussi, le groupe de la Fontaine de la rue de Grenelle, que Cochin proclame « un chef-d'œuvre, à regarder de près », ne lui semble pas produire en place « la moitié de l'effet qu'il feroit s'il étoit plus heurté et que les formes en fussent plus ressenties ».

De même, pour la statue équestre du Roi, Bouchardon lui enleva une partie de ses beautés en la faisant « limer et ciseler comme un morceau d'orphèvrerie ». Cochin fut précisément chargé avec d'autres membres de l'Académie, au moment du décès de Bouchardon, de constater l'état d'avancement des travaux du piédestal. Ils trouvèrent la statue et le cheval limés et arrondis sans goût par les ciseleurs ; « cependant, ajoute Cochin, nous eûmes le plaisir de voir une jambe et un pied du Roy qui n'avoient point encore été cizelées (*sic*) et qui étoient modelées avec un goust, une netteté et une fermeté admirables. Les touches méplattes et les formes décidées y étoient encore ; nous ne pûmes nous refuser au déplaisir de voir qu'on étoit obligé de laisser gâter encore cette belle partie afin qu'elle fût conforme au reste[2] ».

La conséquence de ce défaut était de donner trop de rondeur à ses sculptures, et de leur enlever ainsi le caractère saisissant de vérité que le maître avait su leur imprimer au début de son travail.

L'auteur anonyme de la Chanson sur les différents projets de tombeaux du cardinal de Fleury traduit évidemment l'opinion générale, lorsqu'il fait

1. *Mémoires inédits*, etc., p. 98.
2. *Mémoires inédits*, etc., pp. 86-87 et 102-105.



Étude pour une fontaine des Grâces.
(Musée du Louvre.)

demander par son paysan du Danube, venu à l'exposition des modèles du mausolée :

Sti là qui est bâti tout rond,
Qui l'a fait? — C'est ce Bouchardon :
C'est sa mode d'être arrondy.

Baillet de Saint-Julien exprime la même pensée, dans sa « Lettre sur la peinture », lorsqu'il fait cette réflexion, sur le choix de Bouchardon comme sculpteur de la statue équestre du Roi : « On espère que la gloire d'un tel choix et la noblesse du sujet échaufferont l'imagination de cet artiste d'un feu nouveau, et le feront sortir de ce froid et de cette manière ronde qu'on reproche presque à tous ses ouvrages [1]. »

Ce goût excessif du fini, Cochin l'attribue à la crainte qu'avait Bouchardon de paraître maniéré, « crainte qui l'occupoit d'autant plus qu'il reprochoit ce prétendu défaut à presque tous les sculpteurs, tant anciens que modernes ».

Sous l'influence de cette préoccupation, Bouchardon rechercha toujours la simplicité, et c'est là, d'ailleurs, la caractéristique de son style. Tous les biographes de son temps n'ontpas manqué de la signaler. Suivant Cochin, elle le fit souvent « approcher si près du pauvre, que quiconque l'auroit imité servilement auroit pû tomber dans un ridicule insoutenable ». Aucun de ses rivaux n'eut la pensée de s'engager dans une pareille voie, trop périlleuse pour tout autre que lui ; aussi, sa manière eut de la peine à se faire accepter, « mais le profond sçavoir qui soutenoit ses ouvrages lui obtint les éloges qui lui étoient dûs, et les beautés réelles qu'on y apperçut arrachèrent l'estime même de ceux qui d'abord en paroissoient les plus éloignés [2] ».

Écoutons encore cet autre jugement, porté par un académicien du temps [3] : « M. Bouchardon voyoit la nature du côté de ce beau simple, dont les grâces sont si difficiles à rendre, que, si elles ne sont saisies avec une parfaite justesse, elles peuvent dégénérer en un style pauvre, et du sublime tomber dans le ridicule..... Quand M. Bouchardon débuta dans cette ville, il y eut des gens qui n'apperçurent dans ses ouvrages qu'un

1. Seconde édition, 1749, p. 134.
2. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., pp. 85-86.
3. L'abbé Gougenot, *Vie de M. Duvivier*, dans *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, publiés par MM. Dussieux, Soulié, etc., II, p. 319.

uni froid, qui en rendoit au premier abord l'aspect peu intéressant ; il lui fallut du temps, de la persévérance et beaucoup de courage pour ne se point laisser entraîner au torrent et pour ramener au vrai goût ceux qui étoient sur le point de s'égarer. »

Il est bien vrai que Bouchardon réagit vigoureusement contre le goût de son époque, qui allait vers les élégances précieuses et les lignes tourmentées des « rocailleurs ». Si ses œuvres témoignent d'une certaine froideur, à cause de son goût maintes fois affirmé de l'antique, on doit lui savoir gré d'avoir résisté au maniérisme et d'avoir renoué avec éclat les traditions du grand art, enfin d'avoir un des premiers donné l'exemple du retour à la simplicité et à la nature.



Fontaine des Grâces.
(Composition de Bouchardon, gravée par Caylus.)

CHAPITRE IX

BOUCHARDON DESSINATEUR



Projet de médaille (1744).
(Cabinet des Estampes.)

Dans la plupart des brochures et des articles bibliographiques consacrés à Bouchardon, on ne trouve que la nomenclature ou l'apréciation des principales sculptures sorties de son habile ciseau ou coulées sur ses modèles. Cependant, Mariette écrivait : « Ses dessins ne lui font guère moins d'honneur que ses sculptures. » Il disait encore, en parlant de dessins de Saly, qu'ils étaient « secs et d'assez petite manière » et il ajoutait : « Ce n'est point là le crayon de notre ami. Ils veulent tous l'imiter, et aucun n'en approche ; Le Moyne disoit bien que dans cette partie il restoit inimitable[1]. » Cochin déclarait que « Bouchardon fut certainement le plus grand sculpteur et le meilleur dessinateur de son siècle », et qu'un éloge accordé par ce grand artiste à l'un de ses dessins lui fit « plus de plaisir que tous les éloges du public, et même des autres artistes[2] ». Dandré-Bardon va jusqu'à dire que Bouchardon n'a pas seulement égalé les fameux sculpteurs de l'antiquité, mais « qu'il les surpassa par la fierté de son crayon[3] ». Caylus, l'abbé Gougenot, Bachaumont, Diderot ne tarissent pas non plus d'éloges sur ses

1. Mariette, *Abecedario*, I, p. 164 ; V, p. 169.
2. Cochin, *Mémoires inédits sur le comte de Caylus*, etc., pp. 85, 93-94.
3. Dandré-Bardon, *Anecdotes sur la mort de Bouchardon*, p. 4.

dessins et, dans les temps modernes, Reiset et Edmond de Goncourt ont également proclamé leur grande valeur.

L'œuvre dessiné de Bouchardon est considérable, aussi bien sous le rapport de la quantité que sous celui de la qualité. Je n'entreprendrai pas d'en donner un tableau, même succinct: je l'ai fait ailleurs, il y a quelques années, et, d'autre part, l'*Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, publié par MM. Jean Guiffrey et Pierre Marcel, avec de nombreuses reproductions, permettra de s'en faire une idée d'après la seule collection de nos musées nationaux. Je me bornerai à rappeler ici que le crayon de Bouchardon, à la fois merveilleusement souple et ferme, s'est exercé dans les genres les plus divers: études d'après l'Antique, d'après les sculptures et les peintures des grands maîtres (principalement des Italiens) ; études du nu et des draperies, pour la composition de ses sculptures; inventions pour l'illustration des livres (frontispices, vignettes, fleurons); *Études prises dans le bas-peuple ou Cris de Paris*, dont les eaux-fortes de Caylus nous font vivement regretter de ne pas retrouver les dessins.



Marchand de peaux de lapin.
(Gravure de Caylus, d'après Bouchardon.)

Les illustrations échelonnées aux cours de ce volume, celles qui se rapportent à des œuvres de sculpture comme celles qui ne sont que de pures études de dessin, donneront au lecteur une idée suffisante du talent de Bouchardon dans les différents genres que je viens d'énumérer, et lui feront voir que cet artiste fut un des plus habiles et des plus féconds dessinateurs

de son temps; quelques exemples des gravures qui ont été exécutées d'après ses dessins donneront, d'autre part, une idée de la matière qu'il a fournie à de nombreux graveurs; il en est bien une trentaine, que l'on pourrait citer, qui ont reproduit des compositions ou des études de lui, dont la variété égale l'abondance.



Apprentie couturière.
(Gravure de Caylus, d'après Bouchardon.)

Bouchardon a fait également plusieurs dessins qui ont servi de modèles à Jacques Guay pour la gravure sur pierres fines, dessins que Mme de Pompadour a reproduits par l'eau-forte, mais ils ne furent ni inspirés ni commandés par elle, et, d'une manière générale, il ne semble pas qu'elle ait exercé la moindre influence sur notre artiste, quoiqu'on l'ait prétendu[1]. Bouchardon n'a fait, d'ailleurs, que les premiers des dessins dont Jacques Guay s'est servi, lorsque ce graveur sur pierres fines n'était pas encore assez sûr de lui-même pour l'exécution de modèles d'après l'Antique[2].

Il est encore un genre de dessin dont je n'ai pas parlé jusqu'à présent, et que Bouchardon pratiqua d'une façon régulière pendant vingt-cinq ans, jusqu'à sa mort, de 1736 à 1762 : ce sont les dessins des jetons et médailles du règne de Louis XV, qu'il était tenu de fournir en qualité de dessinateur de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Il en existe plusieurs recueils, soit d'originaux, soit surtout de contre-épreuves, et

1. Baron Roger Portalis, *Les dessinateurs d'illustrations du XVIIIe siècle*, 1877, p. 516, 518, 524.
2. Leturcq, *Notice sur Jacques Guay*, 1873, p. 24-25.

c'est une question controversée de savoir si ces recueils nous fournissent le travail même de Bouchardon ou l'interprétation des graveurs de la Monnaie, d'après ses esquisses. Malgré une opinion ingénieuse qu'on a émise depuis ma première publication sur Bouchardon dessinateur, je persiste à penser que notre artiste a pu donner lui-même la plupart de ces dessins, corrects et un peu froids, où l'on retrouve les qualités de



Épisode du Songe de Poliphile.
(Musée du Louvre.)

sagesse et de soin minutieux chers à Bouchardon ; d'ailleurs, la note de 1749, mise sur une esquisse (sanguine) conservée à la Monnaie de Paris, me semble dire le contraire de ce qu'on en a déduit.

Pour les dessins des médailles, les principaux événements du règne permettaient une certaine variété, mais l'obligation où se trouvait le dessinateur d'interpréter chaque année, d'une manière différente, le sujet invariable de chaque jeton rendait ce travail très ingrat. En outre, le dessinateur était tenu de se renfermer dans les limites de la devise imposée par l'Académie des Inscriptions, et la fécondité de son imagination devait parfois se trouver en défaut. Par ce motif, un grand nombre de ces dessins ne présentent qu'un médiocre intérêt.

Pour leur composition, Bouchardon fit quelquefois appel aux études



Etude pour le frontispice d'un ouvrage de musique de François Geminiani.

(Musée du Louvre.)

préparatoires de ses sculptures : ainsi, les Fleuves de sa Fontaine de la rue de Grenelle — personnages couchés, appuyés sur des urnes renversées — furent employés pour les jetons du trésor royal, en 1753, 1755 et 1758. Une étude de cheval assis, peut-être déjà faite pour un des bas-reliefs de la statue équestre du Roi, servit au jeton de l'Ordinaire des guerres de 1755. A l'inverse, le dessin du Triomphe de Fontenoy après avoir servi pour la médaille de 1745, fut employé par Guay pour une de ses pierres gravées, et en dernier lieu reproduit dans un des bas-reliefs de la même statue équestre.



L'Age d'or.
(Composition allégorique. — Musée du Louvre.)

Parmi ces dessins, plusieurs présentent un intérêt particulier pour l'étude du costume au XVIIIe siècle ; tels sont : celui des Parties casuelles de 1755, où figure un jardinier en train de greffer, et celui des Parties casuelles de 1757, dans lequel Bouchardon a reproduit son beau *Semeur* (dessin du Louvre, n° 23872, daté de 1756). D'autres ont un véritable intérêt historique : telle est la médaille commémorative de la naissance du comte d'Artois (1757), où l'on voit les têtes de Louis XV et de ses quatre petits-fils.

J'ai parlé tout à l'heure de l'Académie des Inscriptions : c'était son secrétaire perpétuel qui désignait au dessinateur les sujets et leurs devises.

Au moment où Bouchardon entra en fonction, cette charge était occupée par Claude Gros de Boze. M. de Boze était un savant, pour son temps, qui se croyait très supérieur au commun des mortels. Ayant découvert que Bouchardon ne connaissait pas Homère, il voulut combler cette lacune de l'instruction du grand artiste, et lui prêta l'*Iliade*. Bouchardon eut bientôt fait d'en apprécier les beautés, et dit à M. de Boze, après l'avoir lue, que les hommes d'Homère avaient quinze pieds de haut. L'académicien prit cette réponse pour une naïveté, et ne manqua pas d'en faire des gorges chaudes; mais ses confrères avaient interprété la réponse de Bouchardon dans son véritable sens, essentiellement figuré, et riaient à leur tour du grave académicien, qui ne s'en apercevait pas [1].

Quelques mois avant sa mort, Bouchardon, voyant sa santé décliner, résigna ses fonctions de dessinateur des jetons et médailles. J'ai publié sa lettre de démission, qui est fort intéressante [2]. Je me borne à en rapporter ce passage essentiel: « Pour remplir la place de dessinateur des médailles, un sculpteur qui sçaura dessigner et qui aura fait cest études d'après les belles statues et bas-reliefs antique doit estre préféré à toutte autres artistes, le dessein d'une médaille n'étant que la représentation d'une sculpture en bas-relief, qui est sans contredit du ressort du sculpteur. »

Sur les instances de ses amis Mariette et Caylus il se décida, bien à contre-cœur, à présenter pour son successeur Louis Vassé, son élève.

1. Cochin, *Mémoires inédits*, etc., p. 94.
2. Roserot, *Bouchardon dessinateur*, p. 30 ou 615.



Étude de grenouille.
(Musée du Louvre.)



Le Semeur (1756).
(Musée du Louvre.)

APPENDICE

I. — DOCUMENTS

29 mai 1698. — *Acte de baptême d'Edme Bouchardon.*

Edme, fils, né de légitime mariage de Jean-Baptiste Bouchardon, me sculpteur demeurant à Chaumont, et d'Anne Cheré sa femme, a esté baptizé par moy soubsigné le 29 may 1698. Edme Favier, greffier au Grenier à Sel de lad. ville, a esté son parain, et demoiselle Marie Dufour, femme de Me Étienne Le Cerf, conseiller du Roy, garde marteau en la maistrise des Eaux et Forests dudit lieu, a esté sa maraine. (Signé :) A. Degrand, M. Dufour, Favier, M. Guillaumot, prêtre, Bouchardon.

(Arch. municip. de Chaumont, baptêmes de la paroisse Saint-Jean, registre de 1698, fol. 26 vº.)

28 juillet 1762. — *Acte d'inhumation d'Edme Bouchardon.*

Extrait des registres des enterrements faits en l'église paroissiale de Saint-Philippe-du-Roule, à Paris.

Le mercredy vingt-huit juillet 1762, M. Edme Bouchardon, sculpteur ordinaire du Roy, proffesseur (*sic*) de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dessinateur de celle des Belles-Lettres et membre de l'Académie de Saint-Luc de Rome, mort le jour précédent, âgé de 64 ans, a été inhumé dans l'église de cette parroisse, en présence de François Girard, son beau-frère, et de Louis-Bonaventure Girard, son neveu, et de Pierre-Jean Mariette, conseiller, secrétaire du Roy, maison, couronne de France et de ses finances, controlleur de la grande chancellerie, paroisse Saint-Benoit. Et ont signé : Girard, Mariette, Girard ; Vétry, curé.

Collationné à l'original par nous, prêtre et vicaire de lad. paroisse, le 5 octobre 1763. (Signé :) D'Aure, vic.

(Papiers des héritiers de Bouchardon.)

Cet acte a été publié en partie par Jal, dans son *Dictionnaire*, p. 255.

II. — PORTRAITS DE BOUCHARDON

Le Musée des Offices, de Florence, expose dans la galerie des portraits d'artistes peints par eux-mêmes, une peinture dont le catalogue indique Bouchardon comme sujet et comme auteur, mais cette double attribution me semble hasardée [1].

On voit aussi, à la Bibliothèque de la ville de Besançon (Collection Paris, portefeuille 168), un recueil de têtes d'artistes, de littérateurs et de savants du XVIIIe siècle (croquis à la plume), groupées deux par deux, parmi lesquelles la tête de Bouchardon fait le pendant de celle de Ferrouil [2] : c'est un dessin assez insignifiant.

Le premier portrait vraiment certain et authentique, en suivant l'ordre chronologique, est celui de Bouchardon par lui-même, dessin à la sanguine, du Musée du Louvre (nº 23847 des dessins français, nº 788 de l'Inventaire général de MM. Guiffrey et Marcel). D'après l'âge accusé par ce portrait, c'est-à-dire environ quarante-cinq ans, j'en place l'exécution vers 1745 [3]. (Pl. I).

Je rapporte à peu près à la même époque un autre dessin de Bouchardon, également à la sanguine (tête coiffée d'un tricorne, de profil, à droite), dont l'original, aujourd'hui perdu, se voyait au château de Daillecourt (Haute-Marne), et dont le Musée du Louvre me semble avoir une contre-épreuve dans le dessin 24313 (nº 787 de l'Inventaire général Guiffrey et Marcel). (Voir plus haut, p. 5).

1. Sur la provenance de cette peinture, voir *Nouvelles archives de l'Art français*, 1876, pp. 389-391.

2. *Invent. gén. des richesses d'art de la France : Province. Monuments civils*, II, p. 227.

3. Ce dessin et le suivant doivent être ceux dont il est parlé dans l'inventaire fait après le décès de M. Girard, neveu de Bouchardon, le 18 juin 1808 (Me Tissandier, notaire à Paris), en ces termes : « Prisée des dessins montés... A l'égard d'un dessin représentant le portrait de Bouchardon, dessiné par lui-même, il n'en a été fait aucune prisée, comme portrait de famille... » (fol. 60 vº). — « A l'égard d'un portrait représentant Edme Bouchardon, dessiné par lui-même, à la sanguine, il n'en a été fait, etc. » (fol. 62 rº).

Je soussigné Edme Bouchardon suis convenu avec Monsieur
Languet Degergy Curé de St. Sulpice de lui faire deux statues
en terre l'une de cinq pieds et demi de Roy de hauteur qui —
representera l'image de la Vierge vetüe d'une Robe et couverte
d'un manteau ; l'autre statüe representera un ange de six —
pieds de Roy de hauteur vetu d'une draperie, qui portera dans
ses mains un livre qui servira de pupitre suivant les modeles
aprouvés par Monsieur Languet Degergy Curé de St. —
Sulpice, et je m'oblige de faire mouler et jetter un platre
de chacune a mes frais, dans mon attelier des dite deux statües,
moyennant la somme de deux mille livres qui me sera —
payée en trois payemens ; le premier de cinq cent livres,
pour cōmencer les modeles, huit cent livres en travaillant, —
~~Lorsque les modeles~~ et les sept cent livres restant des deux
mille livres, Lorsque les modeles seront finis et moulés. —
le present écrit fait double fait a Paris a 10. mars 1733.

Languet Degergy

Edme Bouchardon

Premier marché pour l'église Saint-Sulpice (1733).
(Entièrement écrit par Bouchardon.)

C'est aussi, vraisemblablement, d'après ce portrait au tricorne qu'a été fait un dessin, donné au Musée de Chaumont par Émile Jolibois, qui le tenait d'un des héritiers de Bouchardon. Il a été fort détérioré en 1894, par une infiltration d'eau provenant du toit; Hector Guiot, alors conservateur du Musée, l'a restauré et retouché. Ce dessin du Musée de Chaumont a été reproduit, mais retourné, dans la brochure de Carnandet (1855), qui l'attribue à M. Girard, neveu de Bouchardon; on en voit une mauvaise gravure dans la *Haute-Marne, ancienne et moderne* (1858), de Jolibois.

Charles-Nicolas Cochin a dessiné, en 1754 [1], un portrait de Bouchardon qu'il a ensuite gravé : tête de profil, tournée à gauche, dans un médaillon. Bouchardon avait alors cinquante-six ans. On a fait un certain nombre de mauvaises estampes d'après cette belle gravure. (Voir plus haut, p. 135).

Quelques années plus tard, le peintre François-Hubert Drouais fit le portrait de Bouchardon et celui de Guillaume II Coustou, pour sa réception à l'Académie; la commande lui en avait été faite le 31 mai 1755, lorsqu'il fut élu comme agréé : sa réception n'eut lieu qu'en 1758. Ce tableau est au Louvre. Il en existe une répétition dans la famille des héritiers de Bouchardon [2]. L'artiste est représenté assis dans un fauteuil, et vu jusqu'au-dessous des genoux. C'est une œuvre d'un intérêt très relatif : le type, cependant bien caractérisé, de Bouchardon n'a pas été saisi. Assurément la tête du sculpteur n'était pas précisément belle, au point de vue plastique, mais elle avait une tout autre allure que cette figure académique aux joues poupines, aux traits arrondis.

Le buste seulement a été reproduit, d'après ce tableau, en 1776, par le graveur Beauvarlet, pour sa réception à l'Académie. La planche, qui est à la Chalcographie du Louvre, nous montre le personnage tourné du côté opposé; elle est assez terne.

Dans les temps modernes il a été fait trois sculptures qui prétendent représenter Bouchardon; elles sont toutes trois au musée de Chaumont.

C'est, tout d'abord, un buste en marbre, par Lescorné, de 1836. Une reproduction en bronze sert de couronnement à la médiocre fontaine, dite Fontaine Bouchardon, placée le long du mur du Lycée [3]. L'artiste a la tête renversée en arrière, un air hautain, sans noblesse et sans intelligence.

Ensuite, une statue (plâtre), de 2^{m}20 de haut, par Jacquemin, faite en 1852 :

1. Cette date est indiquée par Jombert (*Catalogue de l'œuvre de Ch.-Nic. Cochin*, 1770) et par Lelong (*Bibl. Hist. de la France*, IV, Appendices, p. 152).

2. Cette peinture a figuré au Salon de 1759. La copie que possèdent les héritiers de Bouchardon est sans doute contemporaine, car elle provient de la succession de Louis-Bonaventure Girard, neveu de Bouchardon, mort en 1808.

3. J'en connais trois moulages : aux Musées de Chaumont, de Langres et de Troyes.

le sculpteur est représenté tenant de la main droite une mailloche, le bras gauche appuyé sur un fût de colonne. — C'est une œuvre banale de débutant.

Enfin, une statuette (plâtre), signée *H. Hudelet 1876*. Bouchardon est également debout, la main gauche appuyée sur la hanche, et la droite tenant une mailloche. Derrière lui est un socle, sur lequel est posé un plan, à moitié déroulé, avec cette légende : « Plan de la Fontaine Grenelle-Saint-Germain. »



Projet de médaille (1742.)

(Cabinet des Estampes.)

III. — ÉLÈVES DE BOUCHARDON

Bouchardon n'a pas formé d'élèves très remarquables.

Le premier en date doit être *Pierre Verchafelt*, originaire de Gand, qu'il eut dans son atelier pendant deux ou trois ans [1], probablement de 1733 à 1736.

Jacques Bouchardon travailla sous la direction de son frère aîné, de 1735 à 1741 ; à cette dernière date il partit pour Stockholm en qualité de sculpteur du roi de Suède, et c'est là qu'il passa le reste de sa vie. La plupart de ses œuvres sont en Suède.

Il en est de même pour celles de *Pierre-Hubert Larchevêque* (1721-1778), autre élève d'Edme Bouchardon, qui remplaça Bouchardon le cadet comme sculpteur du roi de Suède, et qui ne le valait pas. Sa manière était généralement lourde; son principal mérite est d'avoir formé Sergell.

Un autre élève de Bouchardon, également fixé à l'étranger, *Laurent Guiard* (1723-1788), quitta la France en 1755, comme sculpteur du duc de Parme. Cet artiste avait beaucoup de feu, mais peu de correction de style [2].

Les trois autres élèves dont je vais parler sont les seuls qui soient restés en France, et qu'il soit par conséquent plus facile de juger d'après leurs œuvres; ce sont: Vassé, Dumont et Mérard.

Pierre Mérard, qui fut sans doute le dernier, dans l'ordre chronologique, ne nous est guère connu que par l'indication de ses œuvres exposées à divers Salons, dès 1774, et encore en 1799; ce ne sont, pour la plupart, que des bustes et des médaillons. Un très beau buste du prince de Conti, signé de lui, a fait partie de la collection Rodolphe Kann. Cet artiste appartenait à l'Académie de Saint-Luc, où il était adjoint à professeur en 1774.

Edme Dumont (1720-1775), entré dans l'atelier de Bouchardon à une époque dont la date m'est inconnue, dut en sortir au plus tard en 1748, année où il remporta le second grand prix. Entré à l'École des Élèves protégés en 1749, il en sortit en 1752. Il n'a pas été à Rome. Bouchardon, qui ne cessa pas de

1. Mariette, *Abecedario*, VI, p. 55.

2. Voir : Roserot, *Laurent Guiard*, 1901 (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*).

s'intéresser à lui, le proposa comme agréé de l'Académie le 25 février 1752, ce qui fut ratifié le 24 mars suivant. Sa réception n'eut lieu que le 29 octobre 1768, sur l'examen d'un *Milon de Crotone*, qui essaie ses forces en fendant un tronc d'arbre. Cette sculpture (marbre) est au Musée du Louvre. On peut encore citer, parmi ses principales œuvres : deux bas-reliefs (pierre) qui décorent des frontons de l'ancienne manufacture de Sèvres et de l'Hôtel de la Monnaie de Paris (façade sur la cour)[1].

Enfin, l'artiste qui paraît avoir subi le plus profondément l'influence de Bouchardon est *Louis Vassé* (1716-1772), et c'est aussi le plus connu de ses élèves. J'ignore la date de son entrée dans l'atelier du maître. Il dut le quitter en 1739, année où il remporta le premier prix de sculpture. Nous savons, d'autre part, qu'il arrivait à Rome le 20 mai 1740.

Je n'essaierai pas de donner une liste, même approximative, de ses œuvres : elle serait fort longue. Je me borne à rappeler que l'on voit au Musée du Louvre son *Berger endormi* (morceau de réception à l'Académie), et *la Douleur*, haut-relief qui était destiné à un monument en l'honneur du comte de Caylus ; au château de Dampierre (Seine-et-Oise), une *Baigneuse* ; au Musée de Troyes, les *bustes en marbre de cinq Troyens célèbres* : Pierre Mignard, François Girardon, Pierre Pithou, Jean Passerat et le Père Lecointe, oratorien, sculptés aux frais de Grosley ; à l'église de Bon-Secours, près de Nancy, le *tombeau du roi Stanislas*, qu'il laissa inachevé, terminé par son élève Félix Lecomte.

Vassé avait de la facilité mais, faute d'application, il ne sut pas profiter des enseignements de Bouchardon autant qu'il l'aurait pu. Mariette l'affirme[2], et d'ailleurs lui-même en exprimait le regret dans une lettre qu'il écrivait à son ancien maître en 1742 : il y est question d'un buste du fils de Jean-François Detroy, directeur de l'Académie de France à Rome ; je ne crois pas que cette sculpture ait jamais été signalée et reconnue parmi les quelques jolis bustes d'enfants qu'on connaît de Vassé. On y voit aussi que Bouchardon avait laissé un certain nombre de dessins en Italie.

J'ai constaté que Bouchardon aimait la simplicité d'une manière peut-être excessive, mais que son grand talent l'avait empêché de tomber dans la pauvreté : Vassé, en suivant la même voie, ne put éviter l'écueil. Cochin qualifiait sa manière : d'« un à peu près de bon goust général », et Diderot s'écriait : « Que m'importe que vous soyez supportable, si l'art exige que vous soyez sublime... ? »

1. Sur ce sculpteur, voir : G. Vattier, *Une famille d'artistes. Les Dumont*, 1890, in-8.
2. *Abecedario*, VI, p. 41.

IV. — CATALOGUE DE L'ŒUVRE SCULPTÉ

DIJON

1719-1720. — ***Martyre de saint Étienne.*** — Bas-relief, pierre. Exécuté, en collaboration avec son père, pour l'Église Saint-Étienne, à Dijon. — **Dijon. Église Saint-Bénigne.**

PARIS

1722-1723. — ***Gédéon choisissant ses soldats d'après leur manière de boire.*** — Bas-relief, plâtre. Grand prix de sculpture de 1723. Il en existe un moulage à l'École des Beaux-Arts, à Paris. — **Musée de Chaumont.**

ROME

1726-1730. — ***Faune endormi.*** Copie d'antique, marbre. — **Musée du Louvre.**

1731. — ***Déesse de la Richesse.*** Antique restauré, marbre. — **Musées royaux de Berlin.**
Faune au chevreau. Copie d'antique, marbre. — **Berlin.**
Joueur de flûte. Copie d'antique, marbre. — **Berlin.**

1727. — ***Le baron de Stosch.*** Buste, marbre.

1728. — ***Monsieur de Gordon.*** Buste, marbre.

1730. — ***Lady Lechmere.*** Buste, marbre.

1728-1730. — Études pour le ***Tombeau de Clément XI.***

1730-1731. — ***Le Cardinal de Rohan.*** Buste, marbre (Détruit.)
Un moulage avait été fait pour l'Académie de France à Rome.

1730-1731. — ***Le Cardinal de Polignac.*** Buste, marbre. — **Musée de Meaux.**

1730-1731. — Études pour la ***Statue du prince de Waldeck.***

1730-1731. — ***Le pape Clément XII.*** Buste, marbre. — **Palais Corsini, à Florence.** — **1731.** Copie de ce buste, en marbre, commandée à Bouchardon par le cardinal-camerlingue Albani.

1730-1731. — Modèle pour la ***Fontaine de Trevi***, à Rome.

1731-1732. — ***La duchesse de Buckingham.*** Buste, marbre.

1731-1732. — ***Madame Vleughels.*** Buste, marbre.

1732. — Sculptures, inachevées, pour la ***chapelle de Clément XII***, à Saint-Jean de-Latran.

PARIS

1733. — Modèle d'une ***Statue de Louis XIV***, pour Notre-Dame de Paris.
Le grand modèle en plâtre fut détruit, sur l'ordre de M. Orry, mais un modèle en terre a figuré dans la Collection du sculpteur Philippe Cayeux, collaborateur de Bouchardon (catalogue, 1769, p. 16, n° 76) ; il y est dit que le Roi était représenté à genoux.

1733. — ***Statue de la Vierge***, pour l'église Saint-Sulpice, à Paris. Coulée en argent. Elle devait avoir cinq pieds et demi de haut. — La statue d'argent a été sans doute fondue à l'époque révolutionnaire.
Quant aux modèles, Mariette en avait trois en terre cuite : l'un de 14 pouces (n° 43), vendu 36 livres à Hamon ; les deux autres, de 11 à 12 pouces, avec des différences dans l'attitude (n° 44), vendus ensemble 39 livres 19 sous à M. de Tersan.

1733. — ***Ange tenant un livre*** ; haut de 6 pieds, coulé en deux exemplaires pour servir de pupitres de l'épître et de l'évangile, à l'église Saint-Sulpice, à Paris. — Bronze doré.
Envoyés à l'Arsenal en l'an II.
Un modèle (terre cuite bronzée, hauteur 14 pouces) était chez Mariette (n° 46 du catalogue) ; vendu 26 liv. à Fournel.

1734-1750. — ***Le Christ tenant sa croix, la Vierge de Douleur ;*** les huit apôtres ci-après : ***S. André, S. Barthélemi, S. Jacques-le-Majeur, S. Jacques-***

le-Mineur, S. Jean l'Évangéliste, S. Mathieu, S. Paul, S. Pierre, pour l'église Saint-Sulpice ; statues de pierre de Tonnerre. — **Église Saint-Sulpice, à Paris.**

Un modèle du *Christ* tenant sa croix (un pied de haut) était chez Mariette ; vendu 27 livres (n° 45 du catalogue).

Les modèles (terre cuite) *de Saint André* et de *Saint Mathieu* étaient chez M. de Julienne (Catal. 1767, p. 281, n° 1298).

Les modèles (terre cuite) de la *Vierge* et de *Saint Jean évangéliste*, le 1er haut de 23 pouces, et le 2e de 19 pouces, ont appartenu à La Live de Jully (Catal. 1769, p. 76, nos 185 et 186).

Deux autres apôtres étaient dans la collection Mariette (nos 47 et 50), l'un de 2 pieds *(sic)*, sur un socle de cuivre doré, l'autre (*S. André)* de 11 pouces. Vendus à Pigache, le premier 78 livres 19 sous, le second 21 livres 19 sous.

Les modèles (plâtre) du *Christ* et de *sept apôtres*, de 24 pouces, ont appartenu à Cayeux (Catal., 1769, p. 17, n° 88).

Un modèle de *Saint Paul* (terre cuite), haut de 15 pouces, sur socle en marqueterie garni de bandes de cuivre doré (debout, secouant la vipère dans un brasier ardent), a figuré dans la collection de Mariette (Catalogue, n° 48) ; vendu 72 livres à Pigache.

Un modèle en terre cuite, de figure d'homme barbu et drapé, très analogue aux figures précédentes, mais représentant probablement un Moïse, avec la signature de Bouchardon, a figuré dans la vente Jacques de Bryas (1905), sous le n° 10 du Catalogue, où la pièce est reproduite.

1735. — *Athlète qui dompte un ours* ; offert par le Roi à Chauvelin pour le parc de son château de Grosbois; groupe, pierre.

Les esquisses de Bouchardon, en terre cuite, figuraient dans le cabinet de M. de Julienne (Catal., 1767, p. 281, n° 1299).

1736. — Projet du *Mausolée de Charles de La Grange*, chanoine de Paris, conseiller au Parlement ; pour l'église Notre-Dame, à Paris.

1736-1738. — *Mausolée de la duchesse de Lauraguais*, pour l'église Saint-Sulpice, à Paris. — Demi-relief ou bas-relief, pierre de Tonnerre.

Un modèle (terre cuite), de 23 pouces 6 lignes de haut sur 12 de large, était dans le cabinet de La Live de Jully (Catal., 1769, n° 205) ; un autre (cire), de 9 pouces, appartint au sculpteur Philippe Caffieri (Catal., 1775, n° 23).

1736. — *Le marquis de Gouvernet*. Buste, marbre. — **A Monsieur le comte A. de Chabrillan, à Paris.**

Une terre cuite de ce buste appartient à Mme Edouard André, Paris.

1736-1739. — Groupes pour le *Bassin de Neptune*, au parc de Versailles. Plomb. — **Parc de Versailles** :

1. Le *dieu Protée*, couché sur une grande coquille, appuyé sur un monstre marin, etc. — C'est le groupe placé à la gauche du spectateur.

2. *Génie conduisant un dragon marin*. — A l'extrémité de la rampe gauche.

3. *Génie conduisant un dragon marin*. — A l'extrémité de la rampe droite.

1737. — *Enfant assis*. — Modèle, terre cuite. Exposé au Salon de 1737 (p. 31 du livret).

1737-1747. — *Saint Charles-Borromée*, archevêque de Milan, fait une procession pour obtenir la fin de la peste. — Bas-relief destiné à l'un des autels de la chapelle de Versailles. — Bronze. — **Versailles, chapelle du château**.

Un plâtre a figuré au Salon de 1739 (p. 22 du livret).

1738. — *« Idée d'une Fontaine publique pour une Ville »* (Livret du Salon de 1738, p. 29).

1738. — *« Modèle en terre cuite pour une Fontaine »* (Livret du Salon de 1738, p. 29). Triton et Néréides couchés auprès d'un hippopotame.

1738. — *L'enfant et le dauphin du lac Lucrin*, terre cuite (Livret du Salon de 1738, p. 29-30).

Entré dans la collection Mariette (Catalogue de 1775, n° 55). Haut de 12 pouces, sur socle de bois en marquetterie : vendu 331 livres à Desousy (?).

Enfant sur un rocher, terre cuite. — Pendant du précédent, mêmes hauteur et montage (Catalogue Mariette, 1775, n° 55) ; vendu 130 livres à un sieur Molinier.

1739. — Modèle d'un *Bacchus*, pour le comte de Livry.

Il n'a été fait que le modèle, terre cuite, qui a figuré au Salon de 1739 (p. 23 du livret).

1739-1745.— *Fontaine de la rue de Grenelle* (actuellement n°s 57 et 59), **Paris, rue de Grenelle**. — Le catalogue de la vente faite après le décès de Bouchardon (1762) mentionne : une élévation, en carton, de toute la fontaine, de 4 pieds de large sur 18 pouces de haut, adjugée à Vassé, pour 120 livres.

I. — *Partie Centrale*. — Le même catalogue mentionne un modèle de la partie centrale, architecture en bois, figures en cire, de 2 pieds 8 pouces de large sur 2 pieds de haut, également adjugé à Vassé, pour 12 livres.

Un de ces deux modèles a fait partie du cabinet de l'archevêque-électeur de Cologne (Catalogue de 1764).

1° Statue de *la Ville de Paris*, assise. Marbre. Modèle, plâtre, exposé au Salon de 1740 (p. 28 du livret).

Un modèle en plâtre (0^{m} 50 de haut), était resté chez les héritiers de Bouchardon ; **appartient à Mme Laillaut, à Saint-Dizier.**

Un autre modèle (ou réduction ?), terre cuite (0^{m} 65), est au Musée de Dijon (Catalogue de 1869, n° 531 ; Catalogue de 1883, n° 960). — **Musée de Dijon.**

2° Statues couchées, *la Seine* et *la Marne*. Marbre.

Modèles, plâtre, exposés au Salon de 1740 (p. 28 du livret); modèles en terre cuite, au Musée de Dijon. — **Musée de Dijon.**

3° ***Deux hauts-reliefs*** derrière ces statues (roseaux et autres attributs). Marbre.

II. — ***Génies des Saisons***, statues, dans quatre niches, pierre de Tonnerre.

Modèles, terre cuite, du cabinet de Crozat, placés dans des niches; 10 pouces 6 lignes de haut (Catalogue, 1771, p. 175, n° 1062).

Mariette avait un modèle, terre cuite, de la statue de l'***Automne*** sur socle de cuivre doré, haut de 2 pieds (Catalogue de 1775, n° 56) ; vendu 114 livres à Dewailly.

Modèles, plâtre, de 24 pouces de haut, dans la collection Cayeux ; le catalogue de sa vente (1769, p. 17, n° 87) disait : « Elles sont des premières moulées, et par conséquent du meilleur choix. »

Modèles, plâtre bronzé, au Musée de Chaumont-en-Bassigny ; autre série d'épreuves au Musée de la manufacture nationale de Sèvres, en plâtre, de mêmes dimensions que les modèles de Chaumont. — **Musée de Chaumont. Musée de Sèvres.**

III. — ***Les quatre Saisons***, bas-reliefs, pierre de Tonnerre. Modèles exposés au Salons de 1741 (p. 27 du livret).

Une copie ou réduction, en marbre, de ces quatre bas-reliefs était, en 1757, chez M. Bouret, fermier général, rue Grange-Batelière, à Paris (Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 3e édition, 1757, p. 186). Mme Dilke (*French Architects and Sculptors*) pense que ce sont ceux de la collection Boni de Castellane.

IV. — ***Cartouches aux armes de la Ville de Paris***, au-dessus des deux portes. — Fleurs de lis enlevées dans les armes. — Sculptés par Philippe Cayeux, ainsi que les armes de France qui étaient au fronton du corps principal.

V. — ***Mascarons***. Bronze.

1743-1746. — ***Mausolée du Cardinal de Fleury.*** — Projeté par le Roi, puis abandonné ; était destiné à l'église Saint-Louis-du-Louvre, à Paris.

1743. — I. — ***Premier projet***, exposé au Salon de 1743. C'est probablement celui qui s'est conservé dans la famille de Bouchardon : cire rouge, haut de 0^m^476, dans une niche en bois ; l'ensemble mesure 1^m^ 103 sur 0^m^ 59. — **Appartient à M. Pesme, à Valentigny (Aube).**

1744-1745. — II. — ***Second projet***, susbtitué au premier. A été exposé au Salon de 1745 (p. 23 du livret).

Maquette, cire blanche, sans le génie qui était aux pieds du cardinal ; hauteur : 0^m^165, du dessus du socle au sommet de la tête de la Religion. — **Appartient à M. Pesme, à Valentigny (Aube).**

Il y eut quatre modèles en terre, faits en 1744, et plusieurs en plâtre.

1745. — ***Christ tenant sa croix.*** — Statuette de 0^m^ 86. Marbre. — **Musée du Louvre.**

Imité de celui de l'église Saint-Sulpice. — Morceau de réception à l'Académie de Peinture et de Sculpture.

Certains modèles, ou réductions, cités à l'article des sculptures de Saint-Sulpice, s'appliquent peut-être à celle-ci.

1739-1750. — ***L'Amour, qui se taille un arc dans la massue d'Hercule.*** Statue, marbre. — **Musée du Louvre.**

Copie, marbre, par Mouchy. — **Jardin du petit Trianon.**

Copie, marbre, par Laurent Guiard. — **Académie des Beaux-Arts, à Parme.**

Reproduction, en fonte, grandeur d'original (1863), par la maison Capitain-Gény, de Bussy, près de Joinville (Haute-Marne), en deux exemplaires : l'un est chez M. Capitain, l'autre à Chaumont-en-Bassigny, dans le jardin public dit Boulingrin.

I. — ***Premier modèle***, terre cuite, exposé au Salon de 1739 (page 23 du livret).

Statuette, marbre, d'après ce modèle (?), datée de 1744. — **Collection sir J. Scott, à Paris.**

1745-1750. — II. — ***Modèle définitif,*** exposé au Salon de 1746 (n° 57 du livret).

Une copie, ou réduction, en marbre était, en 1757, chez M. Bouret, fermier général, rue Grange-Batelière, à Paris (Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 3e édition, 1757, p. 186).

En 1769 le catalogue de la vente Cayeux (p. 17, n° 90) mentionnait un modèle, plâtre, de 27 pouces de haut, sur socle de bois noirci.

Mariette en avait un, de 12 pouces de haut, sur socle de bois noirci (Catalogue, 1775, p. 10, n° 53), vendu 905 livres au prince de Conti, revendu 521 livres (Catalogue Conti, 1777, n° 1268).

Une statuette du Musée Bonnat, à Bayonne, une autre du Musée Wicar, à Lille, passent pour des esquisses de l'***Amour***. — **Musée de Bayonne. Musée de Lille.**

1748-1762. — ***Statue équestre de Louis XV,*** pour la ville de Paris. — Hauteur : 33 pieds.

Esquisse en cire de tout le monument. Hauteur : 0m32. C'est, vraisemblablement, celle qui fut agréée par le roi en 1748. — **Musée de Besançon.**

I. — ***La figure équestre seule :*** 15 pieds. Bronze.

Modèle en terre, non suivi : cheval se cabrant. — Hauteur : 0m24, du sommet de la tête du Roi à la plate-forme du socle. — **Appartient à Mme Laillaut, à Saint-Dizier.**

Autre modèle en terre, « dans une grandeur médiocre », suivant Mariette.

Modèle du cheval, au pas, tel qu'il fut exécuté (1752).

Modèle, plâtre, de grandeur d'exécution (1752-1754).

II. — ***Piédestal***, marbre, avec ornements en bronze, haut de 18 pieds.

1° Deux bas-reliefs, bronze : Conquêtes du Roi (il est sur un char), et son amour de la Paix.

2° Modèles de quatre cariatides, de 9 à 10 pieds de haut : la Force, l'Amour de la Paix, la Prudence et la Justice. — Furent terminées et exécutées en bronze par Pigalle.

3° Ornements. A la face antérieure, regardant les Tuileries, armes du Roi ; à la face postérieure, armes de la Ville. Bronze.

III. — ***Réductions de la statue équestre.*** — Il en a été fait par Vassé puis par Pigalle (1759-1764).

Par Vassé, sept en bronze et dix-sept en plâtre, dont deux bronzées : hauteur, 22 pouces ; par Pigalle, deux en bronze, suivant le marché, hauteur : 23 pouces.

Deux réductions, par Vassé, sont, l'une au **Musée du Louvre**, l'autre au **Musée de Versailles**.

ŒUVRES DE DATE INCERTAINE OU INCONNUE

Monument funéraire de MM. Fleuriau d'Armenonville et de Morville, en l'église Saint-Eustache, à Paris, vers 1733.

M. d'Armenonville a été garde des sceaux de 1722 à 1726 ; M. de Morville, son fils, ministre d'État, est mort le dernier, le 3 février 1732. — C'était une urne double, en marbre, appuyée contre un très grand rideau de pierre sur lequel étaient gravées les deux inscriptions funéraires. Ce n'était évidemment qu'un bas-relief. (Voir les anciennes descriptions de Paris.)

Modèle de lutrin, cire, pour l'église Notre-Dame de Paris. — Donné à Caylus, qui se proposait de le faire graver. — Lyre, accostée de deux anges soutenant de leurs têtes et de leurs mains la boule servant à faire pivoter le meuble, surmontée de l'aigle traditionnel, aux ailes éployées (Caylus, 1762, p. 49-51).

Deux médaillons : ***Louis XV et le Dauphin***. Bronze.

Autrefois, au château de Pontchartrain, appartenant à M. de Maurepas ; ce dernier fit reproduire celui du Roi, d'après une étude de Bouchardon, pour la Monnaie des médailles (Caylus, p. 42-43).

Six bas-reliefs, terre cuite : ***Pères de l'église « et autres figures symboliques »,*** hautes de 13 pouces (Catalogue Mariette, 1775, n° 51) ; vendus 100 livres à Pigache.

Autre bas-relief : « ***Tombeau,*** où se voient deux enfants debout, appuyés sur une urne funéraire » (Catalogue Mariette, 1775, n° 52), de 10 pouces de haut, sur 6 de large ; vendu 47 livres 19 sous à M. de Tersan.

Femmes drapées (deux petites figures, terre cuite), représentant des ***Nymphes de Diane*** (Cabinet Mariette, catalogue de 1775, n° 54), de 9 pouces de haut ; vendues 96 livres 19 sous, avec le numéro ci-après, à Radel. Entrées dans le cabinet du prince de Conti et vendues 60 livres, en 1777 (n° 1269 du catalogue).

Colimaçon. — Addition manuscrite, sur un exemplaire du troisième catalogue de la collection Mariette (1775, n° 54), ayant appartenu à Louis Courajod.

Deux sirènes et un dauphin, modèle d'une fontaine qui aurait été exécutée à Versailles. Du cabinet de M. de Vassal de Saint-Hubert (Catalogue de 1774), vendus 241 livres ; passés dans le cabinet du peintre-expert Le Brun (Catalogue de 1778) et vendus 154 livres.

L'Hymen, qui fait rougir à son flambeau le fer d'une flèche. — Du cabinet Trudaine (Catalogue de 1777); haut de 27 pouces, vendu 95 livres.

Enlèvement de Déjanire par Nessus. — Du cabinet du peintre-expert Le Brun (Catalogue de 1778); vendu 182 livres.

Un sanglier, un cerf (pendants), de chacun 7 pouces; posés sur des socles de bois noirci. — Catalogue de la vente du sculpteur Cayeux (1769, p. 16, 77).

Deux vases, en marbre, exécutés pour Madame Geoffrin *(Correspondance littéraire de Grimm*, 2[e] partie, IV, p. 109; octobre 1777). — Détruits.

Un ***Écorché?*** (Voir : Dussieux, *Les artistes français à l'étranger,* 3[e] édition, p. 105, note 2).

V. — BIBLIOGRAPHIE

Journal de Verdun (avril 1732), t. XXXI, p. 250-253.

Article biographique très important, où l'on trouve quelques renseignements qui ne se rencontrent que là.

Basan (François). — *Catalogue des tableaux, dessins, estampes, livres d'histoire, sciences et arts, modèles en cire et plâtre laissés après le décès de M. Bouchardon, sculpteur du Roi, dont la vente se fera dans le mois de novembre 1762... Paris, chez de Lormel...*, 1762. In-8, 55 pages et un feuillet non numéroté.

Précédé d'un avertissement, non signé.

[Caylus]. — *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du Roi.* A Paris. M.DCC.LXII. — Petit in-8, 130 p., plus le feuillet du titre.

Détail : P. 1-32, « Éloge historique d'Edme Bouchardon, sculpteur du Roi, lû à l'Académie de Peinture le 4 septembre 1762 ». — P. 33 à 78, « Liste des ouvrages d'Edme Bouchardon. » — P. 79 à 117, « Lettre de M M*** (Mariette) à un ami de Province, au sujet de la nouvelle Fontaine de la rue de Grenelle, au Fauxbourg Saint-Germain des Prez ». (Datée du 1er mars 1746). D'abord publiée, sans date, en 1746, in-4, de 13 pages ; réimprimée par MM. de Chennevières et de Montaiglon, dans leur *Abecedario* de Mariette, VI, p. 279. — P. 118-130, « Lettre à M***. » (Par Mariette, sur la statue de l'*Amour* ; datée du 31 mai 1750. Elle avait paru d'abord dans le *Mercure de France*, juin 1750, 2e partie, p. 111).

Dandré-Bardon. — *Anecdotes sur la mort de Bouchardon*, etc., 1764, in-8. D'abord publiées dans le *Mercure de France*, août 1762. — Insignifiant.

Patte. — *Monumens érigés en France à la gloire du roi Louis XV.* — 1765, in-folio.

Un chapitre et une planche sont consacrés à la statue équestre faite par Bouchardon pour la ville de Paris.

Mariette (Pierre-Jean). — *Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze, d'un seul jet, de la statue équestre de Louis XV le Bien Aimé, dressée sur les mémoires de M. Lempereur, ancien échevin, par M. Mariette, honoraire-amateur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.* — Paris, imp. de P. G. Le Mercier, 1768. Grand in-folio, 166 pages ; planches.

Fontenai (L'abbé de). — *Dictionnaire des artistes,* 1776.
L'article de Bouchardon occupe les pages 228 à 232 du tome 1er.

Pujol de Montry (N. de). — *Edme Bouchardon, sculpteur, né à Chaumont.* In-4, 1786. Portrait au trait.

Mr D*** (Dezallier d'Argenville, fils). — *Vies des fameux architectes et sculpteurs,* 1787.

Jolibois (Émile). — *Notice sur Edme Bouchardon, sculpteur, né à Chaumont* (Lue à la Société des Sciences Morales de Seine-et-Oise). — Versailles, 1837, in-8, 15 pages. — Extrait des *Archives scientifiques et littéraires de Seine-et-Oise.*

Durozoir. — *Notice sur Edme Bouchardon, sculpteur français (Annales de la Société Libre des Beaux-Arts;* 1841-1842, pp. 201-212).

28 juin 1753. *Proposition de payement de la statue de l'Amour.* Pièce conservée dans les Archives du Musée du Louvre *(Archives de l'Art Français,* I, 1851-1852, p. 162-168.)

Mariette (Pierre-Jean). — *Abecedario,* I (1853), p. 162-165.

Chéron (Paul). — Article dans la *Nouvelle Biographie universelle* (Didot), VI (1853).
Liste assez complète des œuvres.

Carnandet (Jules). — *Notice historique sur Edme Bouchardon, suivie de quelques lettres de ce statuaire, publiées pour la première fois d'après les originaux, avec un portrait et un autographe.* Paris, Techener, 1855, in-8, 57 pages. (Tiré à 50 ex.)
A paru d'abord dans *La Haute-Marne, Revue champenoise,* Chaumont, 1856, in-4 (pages 5 à 7, 15 à 17, 30 à 33, 40 à 42, 52 à 57, 67 à 70), avec le portrait mais sans le fac-similé d'autographe.

Catalogue de tableaux, estampes, objets d'art et curiosités provenant en grande partie de la collection de Bouchardon, sculpteur ordinaire du roi Louis XV, dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hôtel des Commissaires-Priseurs... le jeudi 4 mars 1858... — [Paris], 1858, in-8, 12 pages.
Vente faite par des descendants des héritiers de Bouchardon.

Jal (A.). — *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* 1867, p. 255.
La seconde édition (de 1872) n'est qu'un second tirage, mais avec des additions et corrections occupant les pages 1303 à 1336; rien n'a été changé à l'article de Bouchardon.

Bellier de la Chavignerie (Émile). — *Dictionnaire général des artistes de l'école française,* I (1868), p. 127.

Dussieux (L.). — *Les artistes français à l'étranger,* 1876, 3e édition, pp. 213 et 489.

Henry (Charles). — *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin, sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiés d'après le manuscrit autographe.* Paris, 1880, in-8, 193 pages.

Publication de la Société de l'Histoire de l'Art Français. Le Mémoire sur Bouchardon occupe les pages 83 à 112 ; il ne concerne que la période postérieure au retour de Rome.

CHENNEVIÈRES (Henry de). — *Les Dessins du Louvre. École française.* Paris, Baschet, in-4.

Bouchardon. Notice de quatre pages avec huit planches.

REISET (Frédéric). — *Notice des dessins du Louvre,* deuxième partie, 1883, p. 268-273.

BOUCHOT (Henri). — *Bouchardon, dessinateur en médailles,* 1883 *(L'Art* t. XXXII, p. 214-217).

ROSEROT (Alphonse). — *Mausolée du cardinal de Fleury. Deux maquettes d'Edme Bouchardon.* — Paris, 1893, in-8 ; 19 pages, 2 planches. — (Extrait de : *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* 1893, p. 419). — 56 ex.

— *Edme Bouchardon, dessinateur.* Paris, 1895, in-8 ; 31 pages, 2 planches. (Extrait de : *Réunion,* etc., 1895, p. 586 à 616. — 51 ex.

— *La statue équestre de Louis XV par Edme Bouchardon,* 1897, fig. — *(Gazette des Beaux-Arts,* 1897, mars, p. 195 ; mai, p. 377 ; août, p. 159.)

— *Fonte de la statue équestre de Louis XV par Bouchardon.* — *(Réunion des Sociétés des Beaux-Arts,* 1897, p. 222. — 1 pl.)

— *Les collections de Bouchardon, d'après sa vente mobilière,* 1897. *(Chronique des Arts et de la Curiosité,* n^{os} des 24 avril, p. 156, et 1er mai, p. 167).

MAZEROLLE (Fernand). — *Les dessins de médailles et de jetons attribués au sculpteur Edme Bouchardon.* — Paris, 1898, in-8 ; 12 pages, 1 planche. — (Extrait de : *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* 1898, p. 349).

ROSEROT (Alphonse). — *Bouchardon intime* (Logements, genre de vie, ameublement, argenterie, bijoux), 1901. — (Dans : *Réunion des Sociétés,* etc., 1901, p. 354-367.)

La Fontaine de la rue de Grenelle, à Paris, par Edme Bouchardon, 1902, in-8, fig. — (Dans *Gazette des Beaux-Arts,* novembre 1902, p. 353 à 372).

La statue « de l'Amour », d'Edme Bouchardon (1739-1750). — 1906, fig., 1 planche hors texte. — (Dans : *Gazette des Beaux-Arts,* avril 1906, p. 310 à 324).

DESHAIRS (Léon). — *Les bas-reliefs et les petits autels de la chapelle de Versailles (Revue de l'Art ancien et moderne,* XIX, 1906, p. 217-230).

BRIÈRE (Gaston). — *Note sur deux réductions de la statue de Louis XV par Bouchardon. (Bulletin de Société de l'histoire de l'art français,* 1907, p. 104-111).

Vitry (Paul). *Le buste du marquis de Gouvernet, par Bouchardon*, 1908 *(Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1908, p. 31-33.)

Roserot (Alphonse). — *La vie et l'œuvre d'Edme Bouchardon en Italie*, 1908 *(Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1908, p. 17 à 37, fig.).

Guiffrey (Jean) et Marcel (Pierre). — *Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, t. I et II, 1907 et 1908, in-4.

L'Œuvre de Bouchardon occupe les pages 76 à 129 du tome I, avec 213 reproductions, et 2 à 53, du tome II, avec 226 reproductions.

FAMILLE DE BOUCHARDON

Roserot (Alphonse), *Jean-Baptiste Bouchardon, sculpteur et architecte à Chaumont-en-Bassigny*, 1667-1742. — Paris, 1894, in-8 ; 64 pages, 5 planches. — (Extrait de : *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1894). — 54 ex.

Deux collaborateurs du sculpteur Jean-Baptiste Bouchardon · Jacquette Bouchardon, doreur; Hansman, sculpteur. — Joinville (Haute-Marne), 1895, in-8, 24 pages ; tiré à 52 exemplaires numérotés, dont deux sur Japon.

A paru d'abord dans les *Annales de la Société d'Histoire, d'Archéologie et des Beaux-Arts de Chaumont*, nos 1 (1893) et 2 (1894), in-4, avec un fac-similé d'autographe de Jacquette Bouchardon.





Rédaction de la loi salique.
Dessin pour le *Recueil des Historiens des Gaules* (1741).
(Musée du Louvre.)

TABLE DES GRAVURES

I

HORS-TEXTE

II

GRAVURES DANS LE TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III

Premiers travaux a Paris et a Versailles, 1733-1739.

CHAPITRE IV

Fontaine de la rue de Grenelle, a Paris, 1739-1745.

CHAPITRE V

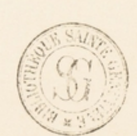
Mausolée du cardinal de Fleury, 1743-1746.

CHAPITRE VI

Bouchardon a l'Académie de Peinture et de Sculpture. — Statue de l'Amour, 1739-1750

CHAPITRE VII

Statue équestre de Louis XV, 1748-1762.



CORRECTIONS

Page 21, ligne 5, à partir du bas, *au lieu de* 1727 *lisez* 1728.

Page 34, dernière ligne, *au lieu de* statues *lisez* statue.

Page 35, ligne 5, à partir du bas. *au lieu de* même *lisez* mêmes.

Page 90, note 1, *au lieu de* o[1]1932, *lisez* o[1]1931.

Page 102, ligne 5, *au lieu de* Pierre Legrand *lisez* Pierre-le-Grand.

Page 107, ligne 3, *au lieu de* singulière *lisez* singulières.

Page 114, ligne 26, *au lieu de* soixante-quatorze, *lisez* soixante-quatre.

IMP. G. KADAR, PARIS.

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
EMILE LÉVY, ÉDITEUR
13, RUE LAFAYETTE, PARIS

LES GRANDS SCULPTEURS FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE

Pour paraître successivement

BOIZOT, par M. ÉMILE BOURGEOIS, professeur à l'Université de Paris, administrateur de la Manufacture de Sèvres.

J.-J. CAFFIERI, par M. JULES GUIFFREY, membre de l'Institut, administrateur honoraire des Gobelins.

CHINARD, par M. MAURICE TOURNEUX.

Nicolas et Guillaume COUSTOU, par M. LÉON DESHAIRS, conservateur de la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs.

FALCONET, par M. MAURICE TOURNEUX.

HOUDON, par M. PAUL VITRY, conservateur adjoint au Musée du Louvre.

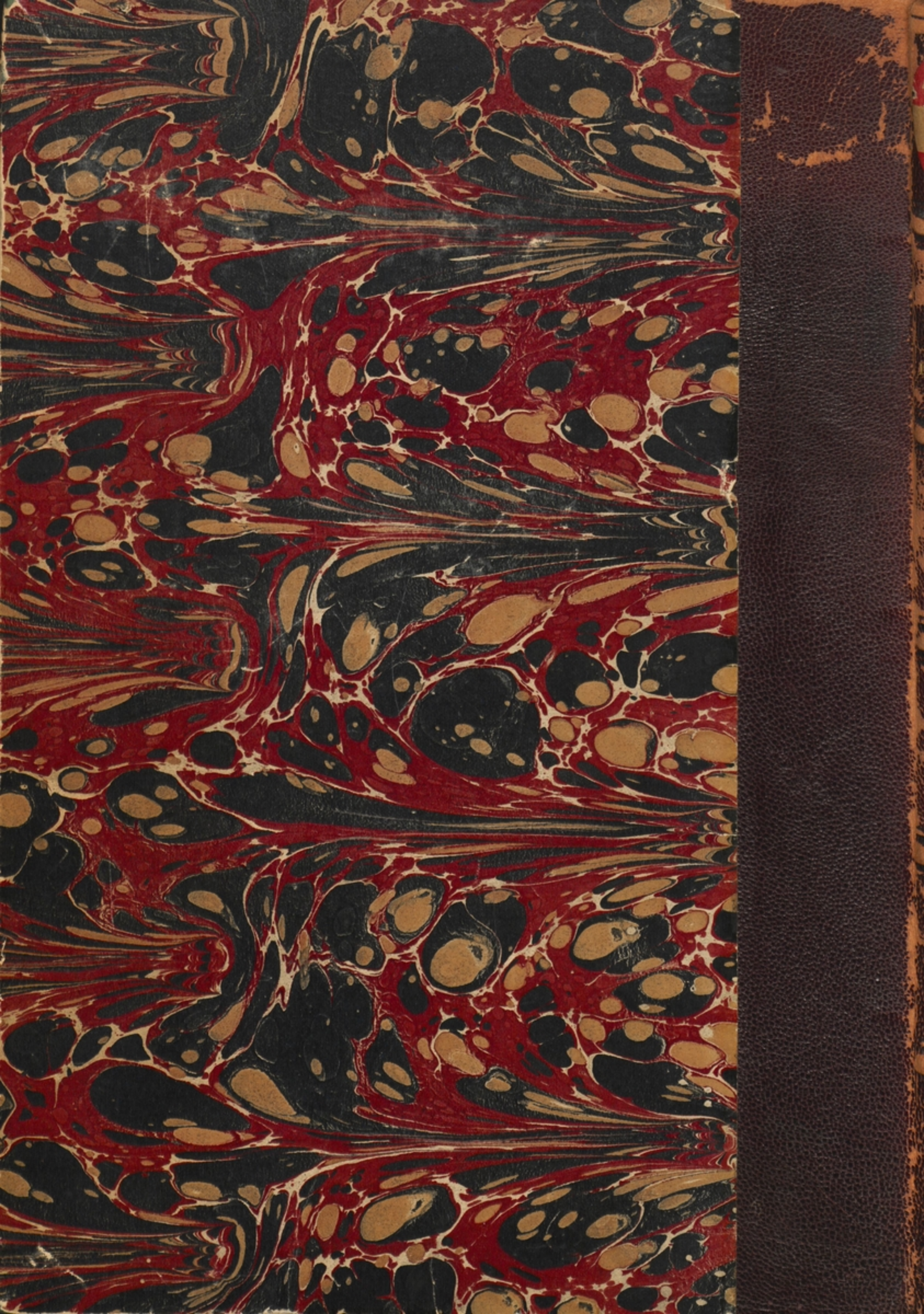
J.-B. LEMOYNE, par M. GASTON BRIÈRE, attaché au Musée de Versailles.

PAJOU, par M. HENRI STEIN, sous-chef de section aux Archives Nationales.

PIGALLE, par M. Samuel ROCHEBLAVE, professeur à l'École des Beaux-Arts.









4° V
1,233
Supp
A. ROSEROT
BOUCHARDON
SERVE